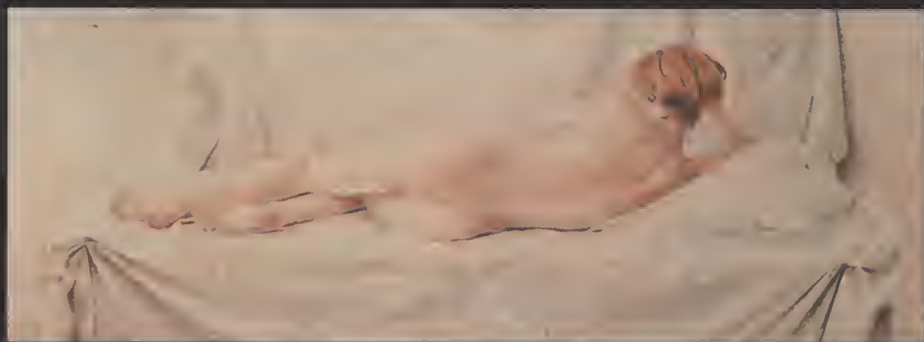
TORIL MOI

TEORÍA LITERARIA FEMINISTA



CATEDRA

Teoría literaria feminista

Toril Moi

Teoría literaria feminista

CÁTEDRA
CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Título original de la obra:
Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory
Traducción de Amaia Bárcena

Josefa Valcárcel, 27. 28027-Madrid
Depósito legal: M. 21.945-1988
ISBN: 84-376-0763-9
Printed in Spain
Impreso en Lavel
Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)

Índice

Segunda parte

TEORÍA FEMINISTA FRANCESA

Prólogo

Esta introducción a la teoría literaria feminista, la primera, creo, que se publica en inglés dedicada exclusivamente a esta cuestión, va dirigida tanto al público general como a estudiantes de literatura[1]. He tratado de presentar las dos corrientes principales de la teoría literaria feminista, la anglo-americana y la francesa, mediante un estudio detallado de la obra de sus principales figuras. Aunque espero haber ofrecido un informe amplio y ajustado de las tendencias más significativas que tienen cabida dentro de este campo, no he pretendido realizar

[1] Escribí esta frase unos meses antes de la publicación de la obra *Feminist Literary Studies* de Ken Ruthven, que pretende ser «el primer estudio exhaustivo, tanto de las teorías más importantes de la crítica literaria feminista como de las críticas que resultan de dichas teorías». Aunque estoy encantada de reconocer que su libro es el primer estudio completo que se ha hecho en este campo, creo que no necesito cambiar mi frase introductoria, sobre todo porque nunca he pretendido que mi obra estudiara la práctica crítica feminista. *Feminist Literary Studies* discute el campo de la crítica feminista tal y como se presenta ante un académico que estudia la literatura inglesa. Este planteamiento parece haberle impedido a Ruthven tratar la teoría feminista francesa, por lo tanto no se puede decir que su obra comprenda todos los problemas de la *teoría feminista* hoy.

Mi principal objeción al estudio de Ruthven no es mayormente que esté escrito por un hombre: aunque comparto su idea de que *en principio* los hombres pueden ser críticos feministas, no estoy de acuerdo con la forma en que pasa por alto las razones políticas por las que los hombres no deberían intentar situarse al frente de este terreno hoy en día. Tampoco estoy conforme con la idea de que los hombres tienen ciertas ventajas sobre las mujeres en lo que se refiere a la crítica racional de la teoría feminista: «En cierto sentido, los hombres pueden oponerse más fácilmente que las mujeres a las manifestaciones más ridículas de la crítica feminista», afirma Ruthven, «sencillamente porque la retórica intimidatoria del feminismo radical declara a toda mujer que critique severamente un discurso feminista, el equivalente del "negro de culo blanco" de la retórica separatista negra» (14). ¿Es que las feministas no son capaces de solucionar sus propios problemas sin tener que pedir ayuda a hombres liberales que les den la razón?

Al margen de esto, el principal problema de *Feminist Literary Studies* es la forma en que intenta despolitizar el discurso crítico feminista. Para Ruthven, la crítica feminista consiste en «sacar a la luz el hasta ahora ignorado componente del "sexo" en todos los discursos producidos en las humanidades y en las ciencias sociales» (24). Esto no es necesariamente un acto feminista: podría ser perfectamente un ejemplo de opresión machista. Su definición convertiría la frase «Dices eso sólo porque eres mujer» en una afirmación indiscutiblemente feminista. En mi opinión, sólo una definición política de la crítica feminista nos permitirá analizar la diferencia entre el empleo feminista o sexista de una determinada afirmación.

una relación exhaustiva del gran número de estudios críticos feministas que se han venido publicando a partir de la década de los 60. Tampoco incluyo un examen minucioso de las distintas lecturas o interpretaciones feministas de obras literarias. El objetivo principal de este libro es discutir los métodos, principios y la política que operan dentro del marco de la crítica feminista.

Uno de los principios básicos de la crítica feminista es que un análisis no puede ser nunca neutral. Mi propia presentación del campo feminista es por tanto explícitamente crítica. Argumentando, como suelo hacerlo, de una forma que a menudo me lleva a discrepar de otras feministas, podrá parecer que me expongo a que se me acuse de falta de solidaridad con otras mujeres. Al fin y al cabo ¿deben criticarse las feministas entre ellas? Si es cierto, como yo creo, que la crítica feminista de hoy está reprimida por la falta de un debate genuinamente crítico acerca de las implicaciones políticas de sus concepciones metodológicas y teóricas, la respuesta a esa pregunta es, sin duda alguna, una afirmación sin paliativos. La supresión de debate dentro del grupo ha sido un rasgo característico de la política de izquierda machista a la que precisamente las feministas se han opuesto. El dejar que una falsa idea de hermandad apague la discusión de nuestra política no es de ninguna manera una contribución constructiva a la causa feminista. Cuando a Simone de Beauvoir se le preguntó si se debía criticar a las mujeres tan severamente como a los hombres contestó: «Creo que uno debe ser capaz de decirse: "No, no, ¡esto no servirá! Escribe otra cosa, intenta hacerlo mejor. ¡Ponte metas más altas! Ser una mujer no basta"» *(Simone de Beauvoir Today,* 117).

El principal objetivo de la crítica feminista ha sido siempre político: tratar de exponer las prácticas machistas para erradicarlas. Por este motivo he tratado de situar mi crítica a las posiciones teóricas de otras feministas, claramente dentro de la perspectiva de la política feminista: al fin y al cabo es en ese terreno donde, como feministas, hemos de ser capaces de legitimar nuestro propio trabajo. La crítica constructiva debe indicar la postura desde la que actúa; decir simplemente que se está hablando como feminista no constituye una respuesta suficiente a esa responsabilidad. Igual que otras muchas feministas, hablo como mujer que se encuentra en una mediana posición dentro de una profesión dominada por los hombres. Hablo también como noruega y como profesora de literatura francesa en Inglaterra, extranjera tanto para Francia como para el mundo anglosajón y por tanto, como mujer que escribe en una lengua extranjera, sobre cuestiones que hasta cierto punto no le incumben. Por supuesto, este distanciamiento es relativo: hablo también como europea educada en la corriente principal del pensamiento occidental, por lo que pienso que

la obra del feminismo europeo y americano es todavía de crucial importancia para mi actividad política y crítica.

Una última aclaración: los términos «anglo-americano» y «francés» no denotan estrictamente demarcaciones nacionales, no hacen referencia a los lugares donde nace una determinada crítica, sino a la tradición intelectual a la que se adscribe. Así, no incluyo en el grupo de críticas «anglo-americanas» a un gran número de autoras inglesas y americanas enormemente influenciadas por el pensamiento francés.

Quisiera agradecer al Clare Hall, Cambridge, el haberme concedido su Hambro Felloship durante el curso 1981-82; aunque no escribí el libro allí, el año que pasé en Cambridge me ayudó a reflexionar sobre muchas de las cuestiones que aparecen en el texto. El enérgico apoyo de Kate Belsey contribuyó de forma decisiva a la puesta en marcha de este proyecto. También estoy muy agradecida a la favorable acogida que me brindó el público en Australia durante el verano de 1983; me dieron el apoyo y la confianza en mí misma que tanto necesitaba. Por último, quiero dar las gracias a Penny Boumelha, Laura Brown, Terry Eagleton y a mi editor, Terence Hawkes, por sus críticas constructivas.

Lady Margaret Hall
Oxford

Reconocimientos

«¿Quién teme a Virginia Woolf?» apareció en una versión ligeramente distinta en *The Canadian Journal of Social and Political Theory* (1985), 9, 1-2, primavera/verano.

Algunas secciones de los capítulos 3 y 4 de la primera parte y el capítulo 4 de la segunda parte aparecieron en un ensayo titulado «Sexual/Textual politics», en *The politics of Theorie. Proceeding of Essex Conference on the Sociology of Literature, julio de 1982;* edición dirigida por Francis Baker (1983). Colchester, University of Essex, 1-14.

Till mamma og pappa

Advertencia preliminar

Las referencias bibliográficas completas se encuentran en una lista al final del libro. A lo largo del texto, la nota que figura entre paréntesis no ofrece más que la información mínima necesaria para poder localizar una obra en la bibliografía. En algunos casos no ha sido necesaria esta nota. Por ejemplo, «Janine Chasseguet-Smirgel ha discutido el problema de la creatividad femenina» se refiere al único libro de Chasseguet-Smirgel que se incluye en la bibliografía, sólo aparece una nota cuando se incluye más de una obra del mismo autor.

Introducción

¿Quién teme a Virginia Woolf? Lecturas feministas de Woolf

De un modo simple y breve, la respuesta a la pregunta que se formula en el título sería probablemente: algunas críticas feministas. No es de extrañar que muchos críticos machistas hayan considerado a Woolf una insignificante esteta de Bloomsbury y una bohemia frívola, pero el hecho de que tantas de sus discípulas feministas angloamericanas se hayan opuesto a esta gran escritora, requiere una mayor explicación. Una distinguida crítica feminista como Elaine Showalter, por ejemplo, señala su sutil distanciamiento de Woolf tomando y cambiando el título de una de las obras de esta autora. Convierte *A Room of One's Own (Una habitación propia)* en *A Literature of Their Own (Su literatura propia),* como si quisiera así señalar su sutil desviación de una tradición de escritoras que analiza cariñosamente en su obra.

A lo largo de este capítulo examinaré en primer lugar algunas contestaciones feministas negativas a Woolf, ilustradas particularmente en el capítulo largo y muy bien argumentado que Elaine Showalter dedica a Woolf en su obra *A Literature of Their Own.* Después, expondré algunos aspectos sobre una lectura feminista distinta y más positiva de Woolf, antes de pasar a resumir los rasgos principales de la contestación feminista a la obra de esta escritora. El objetivo de todo ello será sacar a la luz la relación que existe entre las lecturas críticas feministas y los supuestos teóricos y políticos, a menudo inconscientes, que las inspiran.

El rechazo a Woolf

Elaine Showalter dedica casi todo su capítulo sobre Woolf a un estudio sobre su biografía y a una discusión sobre *A Room of One's Own.* El título de su capítulo, «Virginia Woolf and the flight into androginy» es indicativo del tratamiento que da a los textos de Woolf. Se propone demostrar que para Woolf, el concepto de la androginia, que Showalter define como «equilibrio y dominio total de rango emocional, que incluye elementos masculinos y femeninos» (263) era un «mito que le ayudaba a evitar un enfrentamiento con su propia feminidad desgraciada y que le impedía apagar y reprimir su ira y su ambición» (264). Para Showalter, el mayor pecado de Woolf contra el feminismo es que «incluso en el momento de exponer el conflicto feminista, Woolf quería trascenderlo. Su deseo de experiencia era, en realidad, un deseo de olvidar la experiencia» (282) y señala el momento de esta huida en *Room.*

Al comienzo de su estudio sobre este ensayo, Showalter afirma que:

> Lo más sorprendente del libro es, fundamentalmente, su tremendo encanto, su travesura, su apariencia locuaz... Las técnicas de *Room* son como las que Woolf empleaba para la novela, especialmente en *Orlando,* que escribió al mismo tiempo: repetición, exageración, parodia, extravagancia y perspectiva múltiple. Por otro lado, a pesar de sus destellos de espontaneidad e intimidad, *A Room of One's Own* no deja de ser un libro extremadamente impersonal y defensivo.
>
> (282)

Showalter nos hace ver en este párrafo que el empleo de «repetición, exageración, parodia, extravagancia y perspectiva múltiple» en *Room* contribuye tan sólo a crear una impresión de «tremendo encanto» y, por tanto, distrae en cierto modo la atención del mensaje que Woolf desea transmitir en su obra. Continúa oponiéndose a la impersonalidad de *Room,* impersonalidad que radica en el hecho de que el empleo de muchas personas distintas para referirse al «yo» narrativo tiene como consecuencia cambios frecuentemente repetitivos de la posición del sujeto, no dejándole al crítico una sola posición unificada, sino una multiplicidad de perspectivas que hay que intentar solucionar. Yendo más allá, Woolf se niega a revelarnos su propia experiencia de forma clara, pero insiste en disfrazarla y parodiarla en el

texto, obligando a Showalter a señalarnos que «Fernham» *es* en realidad Newnham College, que «Oxbridge» *es* en realidad Cambridge, y así sucesivamente.

La constante inseguridad que ocasiona el empleo de la técnica de la perspectiva múltiple, exaspera evidentemente a Showalter que termina declarando que «El libro entero es una burla, malicioso, escurridizo a su manera; Woolf juega con sus lectores, negándose a ser totalmente seria, rechanzado cualquier intención sincera o subversiva» (284). Para Showalter, una feminista sólo puede leer este libro correctamente permaneciendo «al margen de sus estrategias narrativas» (285); y si lo consigue, comprobará que *Room* no es de ninguna manera un texto especialmente liberador:

> Si uno es capaz de ver *A Room of One's Own* como un documento en la historia literaria del esteticismo femenino, y permanecer al margen de sus estrategias narrativas, el concepto de androginia y la habitación propia no son ni tan liberadores ni tan obvios como parecen en un principio. Tienen un lado oscuro que es la esfera del exilio y del eunuco.
>
> (285)

Según Showalter, los escritos de Woolf escapan continuamente de la perspectiva del crítico, negándose en todo momento a que se los encierre en un ángulo de visión que los unifique. Este carácter evasivo se interpreta entonces como una negación de auténticos estados de ánimo feministas, a saber, de «ira y enajenación» (287) y como un compromiso con el ideal de Bloomsbury de «separación de política y arte» (288). Esta separación resulta evidente, opina Showalter, por el hecho de que Woolf «evitó describir su propia experiencia» (294). Dado que ello impide que Woolf elabore obras feministas auténticamente comprometidas, Showalter concluye lógicamente que *Three Guineas* y *Room* son un fracaso como ensayos feministas.

En mi opinión, el permanecer al margen de las estrategias narrativas de *Room* es como no leer la obra en absoluto. La impaciencia de Showalter frente al ensayo está motivada mucho más por las características formales y estilísticas de éste, que por las ideas que ella extrapola de su contenido. Pero para discutir esta cuestión a fondo, es necesario observar más detenidamente los supuestos teóricos que se detectan en el capítulo de Showalter, sobre la relación que existe entre política y estética.

El marco teórico de Showalter no llega a aparecer explícitamente en *A Literature of Their Own.* Sin embargo, por lo que hemos visto hasta ahora, parece razonable suponer que ella opina que un texto

debe reflejar la experiencia del escritor y que, cuanto más auténticamente sienta el lector esta experiencia, más válido es el texto. Los ensayos de Woolf no llegan a transmitir ninguna experiencia directa al lector, según Showalter, principalmente porque, como mujer de clase social alta, Woolf carecía de la experiencia negativa necesaria para llegar a ser considerada una buena escritora feminista. Esto es especialmente evidente en *Three Guineas*, argumenta Showalter:

> Aquí, su propio aislamiento de la principal corriente femenina traicionó a Woolf. Muchas personas se enfurecieron por los supuestos clasistas del libro, así como por su ingenuidad política. Sin embargo, Woolf se distanció de una comprensión de la vida cotidiana de mujeres a las que había pretendido inspirar; concretamente se rebelaba contra aspectos de la experiencia femenina que ella no había llegado a conocer y se negaba a describir su propia experiencia.
>
> (294)

Así, Showalter cita con gran aprobación el «informe *Scrutiny* despiadadamente preciso» de Q. D. Leavis ya que «Leavis abordó el tema de la experiencia femenina, dejando claro que, desde su punto de vista, Woolf sabía muy poco de ella» (295).

De esta manera, Showalter define implícitamente literatura feminista eficaz, como obra capaz de ofrecer una expresión intensa de la experiencia personal en un marco social. Según esta definición, los ensayos de Woolf no pueden ser muy políticos tampoco. La posición de Showalter frente a este aspecto favorece enormemente, de hecho, al estilo llamado normalmente realismo crítico o burgués, impidiendo cualquier reconocimiento real del gran valor del modernismo de Virginia Woolf. No es pues pura casualidad que el único gran teórico a quien Showalter cita en su capítulo sobre Woolf sea el crítico marxista Georg Lukács (296). Dado que difícilmente se podría acusar a la propia Showalter de seguir tendencias marxistas, esta combinación puede resultar curiosa a los lectores. Pero Lukács era un gran defensor de la novela realista, que él consideraba culminación suprema de la forma narrativa. Para él, los grandes realistas como Balzac o Tolstoy, conseguían representar la vida humana en su contexto social, revelando así la verdad fundamental de la Historia: la «evolución positiva e ininterrumpida de la Humanidad» (Lukács, 3). Proclamándose a sí mismo «humanista proletario», Lukács afirma que «el objetivo del humanismo proletario es reconstruir completamente la personalidad humana y liberarla de la distorsión y desmembramiento a que ha estado sujeta en la sociedad de clases» (5). Interpreta la gran tradición clá-

sica del arte, como un intento de mantener este ideal del ser humano incluso en condiciones históricas que impiden su realización fuera del arte.

En arte, el grado de objetividad necesario para la representación del sujeto humano, individuo privado y ciudadano público al mismo tiempo, se puede conseguir sólo mediante la representación de *tipos*. Lukács argumenta que un tipo es «una síntesis peculiar que une orgánicamente lo general y lo particular, tanto en caracteres como en situaciones» (6). Pasa entonces a insistir en que el «verdadero gran realismo» es superior a todas las restantes formas de arte.

> El verdadero gran realismo pinta al hombre y a la sociedad como entidades completas, en vez de mostrar meramente uno u otro de sus aspectos. Medidas según este criterio, las corrientes artísticas determinadas por una introspección o una extroversión exclusiva, empobrecen y distorsionan la realidad igualmente. De esta manera, el realismo supone una tridimensionalidad, una globalidad que otorga caracteres vivos independientes y relaciones humanas.
>
> (6)

Partiendo de esta concepción del arte, es de suponer que para Lukács cualquier arte que represente «la división de la personalidad humana en un sector público y un sector privado» contribuye a una «mutilación de la esencia del hombre» (9). Es fácil comprender que este aspecto de la estética de Lukács podía interesar a muchas feministas. La falta de una representación totalizadora de la vida, tanto privada como profesional de las mujeres es la mayor queja de Patricia Stubbs a todas las novelas escritas tanto por hombres como por mujeres en el periodo comprendido entre 1880 y 1920. Stubbs se hace eco de la objeción de Showalter a la novela de Woolf afirmando que «no hay ningún intento coherente de crear modelos o imágenes nuevas de mujer» y que «su fracaso en llevar su feminismo a las novelas es consecuencia, al menos en parte, de sus teorías estéticas» (231). Pero esta demanda de imágenes realistas y nuevas de mujer, da por sentado que las escritoras feministas querían escribir novelas realistas desde un principio. De esta manera tanto Stubbs como Showalter se oponen a lo que ellas interpretan como tendencia de Woolf a envolverlo todo en una «niebla de percepciones subjetivas» (Stubbs, 231), aproximándose peligrosamente a las concepciones estalinistas de Lukács sobre la naturaleza «reaccionaria» de la literatura modernista. Lukács mantenía que el modernismo implicaba una forma extrema de psicologismo individualista, subjetivista y fragmentado, típico del

sujeto humano, oprimido y explotado del capitalismo[1]. Para él, futurismo y surrealismo, Joyce y Proust, eran decadentes, descendientes regresivos de Nietzsche, el gran antihumanista, y de esta forma, su arte se prestaba a ser explotado por el fascismo. El arte sólo podía convertirse en un arma efectiva contra el fascismo, mediante una creencia firme y comprometida en los valores humanistas. Este énfasis en una estética humanista y totalizadora fue lo que llevó a Lukács a proclamar, ya en 1938, que los grandes escritores de la primera mitad del siglo xx iban a ser, sin duda alguna, Anatole France, Romain Rolland y Thomas y Heinrich Mann.

Showalter no es, por supuesto, una humanista *proletaria,* como Lukács. Aun así, hay en su crítica literaria una creencia firme e indiscutible en los valores, no de un humanismo proletario, pero sí de un humanismo burgués tradicional de tipo individualista. Así como Lukács atribuye la cohibición y frustración del desarrollo armonioso de la «persona» en todas sus facetas, a las condiciones sociales inhumanas impuestas por el capitalismo, Showalter aduce la opresión del potencial de la mujer, al sexismo implacable de la sociedad machista. Es cierto que Lukács no parece mostrar ningún interés en los problemas específicos de las *mujeres* para desarrollarse como seres humanos plenos y armoniosos en una sociedad machista; sin duda alguna, él suponía ingenuamente que, una vez establecido el comunismo, todos, hasta las mujeres, se convertirían en seres libres. Pero es igualmente cierto que Showalter tampoco se interesa por la necesidad de combatir el fascismo y el capitalismo en su crítica. Su insistencia en la necesidad de un arte político estaba limitada a la lucha contra el sexismo. Por ello, no reconoce a Virginia Woolf el haber elaborado una teoría extremadamente original sobre las relaciones entre sexismo y fascismo en *Three Guineas;* tampoco parece aprobar los intentos de Woolf de vincular el feminismo y el pacifismo en el mismo ensayo, del que tan sólo comenta:

> *Three Guineas* suena a falso. Su lenguaje resulta a menudo panfletario, vacío y tópico; los trucos estilísticos como repetición, exageración e interrogación retórica, tan entretenidos en *A Room of One's Own,* se vuelven irritantes e histéricos.
>
> (295)

---

[1] La interpretación que Anna Coombes hace de *The Waves* demuestra una auténtica aversión lukacsiana por la red subjetiva del modernismo, como cuando afirma «El problema con el que me he enfrentado al escribir esta obra ha sido intentar politizar un discurso que se empeña obstinadamente en evitar lo político y lo histórico y, cuando esto ya no es posible, trata de dar una visión estética de lo que es incapaz de abordar de forma realista» (238).

El humanismo tradicional de Showalter se hace evidente cuando por primera vez acusa a Woolf de ser demasiado subjetiva, demasiado pasiva y de querer huir de su identidad de sexo femenino abrazando la idea de androginia. Continúa reprochándole a Doris Lessing el haber fundido su «ego femenino» en una mayor conciencia colectiva en sus últimos libros (311). Ambas escritoras han fracasado de forma parecida: las dos han rechazado, cada una a su manera, la necesidad fundamental del individuo de adoptar una identidad propia única e integrada. Ambas escritoras socavan radicalmente la idea de personalidad unitaria, concepto básico del humanismo machista occidental y de crucial importancia en el feminismo de Showalter.

El supuesto lukacsiano que Stubbs y Showalter defienden implícitamente, sostiene que política es simplemente representación de un contenido adecuado en una forma realista correcta. Virginia Woolf fracasa, a los ojos de Stubbs, porque no consigue dar «un retrato veraz de la mujer», un retrato que diera igual importancia a lo público y a lo privado. Showalter, por su parte, lamenta la falta de sensibilidad de Woolf ante «la forma en que (la experiencia femenina) había hecho (a la mujer) fuerte» (285). La presunción de que una buena novela feminista presentaría imágenes veraces de mujeres fuertes con las que el lector podría identificarse, está implícita en esta crítica. En efecto, esto es precisamente lo que Marcia Holly recomienda en un artículo titulado «Consciousness and authenticity: towards a feminist aesthetic». Según Holly, la nueva estética feminista puede «distanciarse de la crítica formalista e insistir en que juzguemos de acuerdo con criterios de autenticidad» (4). Holly, aludiendo de nuevo a Lukács, argumenta también que, como feministas:

> Lo que necesitamos es un arte auténticamente revolucionario. Por supuesto, no es necesario que el contenido de una determinada obra sea feminista para que esa obra sea humanista y, por lo tanto, revolucionaria. Arte revolucionario es aquel que refleja la realidad esencial de la condición huamana, en vez de perpetuar ideologías falsas.
>
> (42)

Para Holly, este tipo de estética humanista universalizadora conduce a un deseo de representar mujeres fuertes y poderosas en la literatura, deseo que recuerda a la reivindicación de un realismo socialista que se apuntó en el Congreso de Escritores Soviéticos en 1934. En vez de trabajadores de fábrica y tractoristas fuertes y contentos, ahora hemos de desear *mujeres* tractoristas fuertes y contentas. «El Realismo», argumenta Holly, «requiere en primer lugar una percepción

consistente (no contradictoria) de aquellas cuestiones (emociones, motivaciones, conflictos) a las que el trabajo ha quedado limitado» (42). Una vez más, topamos con otra versión de la visión unitaria que Showalter tanto desea, con la misma exasperación de esta autora ante el empleo de perspectivas móviles y pluralistas en las obras de Woolf, fruto del rechazo de ésta a identificarse con cualquiera de los muchos «yos» que aparecen en sus textos; este argumento ha tocado techo.

Lo que feministas como Showalter y Holly no consiguen comprender es que el humanismo tradicional que ellas representan es, de hecho, parte integrante de la ideología machista. En su contra se encuentra ese ser unificado, sin costuras —a la vez individual y colectivo— que comúnmente denominamos «hombre». Como dirían Luce Irigaray o Hélène Cixous, este ser integrado es de hecho un ser fálico, construido según un modelo de falo poderoso y autosuficiente. Gloriosamente independiente, aleja de sí mismo toda ambigüedad, conflicto o contradicción. En esta ideología humanista, el ser es el ***único autor*** de la Historia y del texto literario: El creador humanista es potente, fálico y masculino —es Dios en relación con el mundo, el autor en relación con el texto[2]. La Historia o el texto, no son sino una mera «expresión» de este único individuo: todo el arte se convierte en autobiografía, en un escaparate entre el Yo y el mundo, sin realidad propia. El texto queda, pues, reducido a una reflexión pasiva «femenina» sobre un mundo o un Yo «masculinos» y sin problemas.

Recuperación de Woolf para la política feminista: aspectos de una lectura alternativa

Hasta ahora hemos discutido algunos aspectos de la perspectiva lukacsiana implícita en gran parte de la crítica feminista actual. El mayor inconveniente de este enfoque es probablemente el hecho de que hace imposible que el feminismo se apropie de la obra de la mayor escritora británica de este siglo, a pesar de que Woolf fue además de una novelista genial, una feminista declarada y una gran lectora de las obras de otras escritoras. No podemos afirmar que si una crítica feminista es incapaz de hacer una valoración literaria y política, positiva de la obra de Woolf, el fallo está en sus perspectivas críticas y teóricas más que en la propia obra de esta autora. Sin embargo, ¿existe alguna alternativa a esta lectura negativa de la obra de

[2] Para un estudio más profundo sobre esta cuestión, ver la sección sobre Gilbert y Gubar, págs. 67-69.

Woolf? Veamos si un enfoque teórico distinto es capaz de recuperar a Virginia Woolf para la política feminista[3].

Showalter opina que el texto literario ha de dar al lector cierta seguridad, una perspectiva firme para poder juzgar el mundo desde ella. Por el contrario, Woolf parece tener un estilo «deconstructor», que expone y argumenta la naturaleza dual del discurso. En sus textos, Woolf expone cómo el lenguaje se resiste a que le asignemos un significado esencial subyacente. Según el filósofo francés Jacques Derrida, el lenguaje está estructurado como un interminable aplazamiento del significado, y cualquier búsqueda de un significado esencial absolutamente estable, ha de considerarse, por lo tanto, metafísica. No hay ningún elemento final, ninguna unidad fundamental, ningún *significado trascendental* que tenga sentido *en sí mismo* y que, por tanto, escape a la eterna interacción que se da entre el aplazamiento y la diferencia lingüística. La libre combinación de significantes nunca dará lugar a un significado final único que pueda explicar a todos los demás[4]. Sólo a la luz de esta teoría lingüística y textual podemos interpretar los cambios de perspectiva empleados por Woolf tanto en *Room* como en sus novelas, como algo más que un deseo maligno de exasperar a las críticas feministas estrictas. Mediante su consciente explotación de la naturaleza sensual y juguetona del lenguaje, Woolf se opone al esencialismo metafísico subyacente en la ideología machista, que aclama a Dios, al Padre o al falo como significante transcendental.

Pero Woolf no se limita a cultivar un estilo no-esencialista. Manifiesta una actitud profundamente escéptica del concepto humanista y machista de una identidad humana esencial. Porque ¿qué puede ser esta identidad (única) si todo significado es un juego interminable de la diferencia, si tanto *ausencia* como presencia son el fundamento del lenguaje? La teoría psicoanalítica, que Woolf seguramente conocía, se opone también a este concepto de identidad. El Hogarth Press, fundado por Virginia y Leonard Woolf, publicó las primeras traducciones al inglés de las principales obras de Freud, y cuando Freud llegó a Londres, en 1939, Virginia Woolf fue a visitarle: sabemos que Freud le regaló un narciso.

Para Woolf, como para Freud, los deseos e instintos del subconsciente ejercen presión sobre los pensamientos y las acciones de nues-

---

[3] El término «angloamericano» hace referencia a la postura del crítico ante la literatura, no a su nacionalidad. La crítica británica Gillian Beer en su ensayo «Beyond determinism: George Eliot and Virginia Woolf» plantea las mismas críticas que yo a la interpretación que Showalter hace de Woolf. En un ensayo de 1984, «Subject and object and the nature of reality: Hume and elegy in *To the Lighthouse*», Beer desarrolla este enfoque en un contexto filosófico.

[4] Para una introducción al pensamiento de Derrida, ver Norris.

tro consciente. Para el psicoanálisis, el sujeto humano es una entidad compleja de la que el consciente es sólo una pequeña parte. Sin embargo, una vez aceptado este principio, se hace imposible argumentar que incluso los deseos y sentimientos de nuestro consciente están originados dentro de un Yo único, puesto que no conocemos los ilimitados procesos subconscientes que conforman nuestro pensamiento consciente. El pensamiento consciente ha de ser considerado como una manifestación determinada de una multiplicidad de estructuras que se entrecruzan para producir esa constelación inestable que los humanistas liberales llaman Yo. Estas estructuras abarcan no sólo deseos sexuales, miedos y fobias del subconsciente, sino también una serie de factores sociales políticos e ideológicos contradictorios de los que tampoco somos conscientes. Esta red de estructuras contradictorias, tan sumamente compleja, es, como diría un antihumanista, lo que produce al sujeto y a sus experiencias, y no a la inversa. Por supuesto, esta creencia no implica que las experiencias no se puedan comprender sino a través de un estudio de sus múltiples determinantes, entre los que se encuentra el consciente, el más traicionero de todos ellos. Si aplicamos un enfoque parecido al texto literario, concluimos que la búsqueda de un Yo individual unificado, de una identidad de sexo, o de una «identidad textual» en la obra literaria, ha de ser considerada drásticamente reductiva.

Por estas causas, la recomendación que hacía Showalter de permanecer distanciado de las estrategias narrativas del texto, equivale a no leerlo en absoluto. Sólo mediante un examen detallado de las estrategias del texto a todos los niveles, podremos poner al descubierto algunos de los elementos contradictorios que contribuyen a hacer de él precisamente *este* texto, con estas palabras y esta configuración determinada. El deseo humanista de unidad de visión o de pensamiento (o de, en palabras de Holly, «una percepción no contradictoria del mundo») está relacionado, de hecho, con una visión simplista de la literatura —visión que difícilmente alcanzará los problemas planteados por modelos literarios nuevos, mucho menos en el caso de una escritora experimental como Woolf. Una «percepción no contradictoria del mundo» es para el adversario marxista de Lukács, Bertolt Brecht, una percepción reaccionaria.

La filósofa feminista francesa Julia Kristeva expone que la poesía modernista de Lautréamont, Mallarmé y otros constituye un modelo revolucionario de literatura. El poema modernista, con sus cambios abruptos, elipsis, rupturas y falta aparente de construcciones lógicas es un tipo de texto en el que los ritmos del cuerpo y el subconsciente consiguen romper las estrictas defensas racionales del significado social convencional. Al considerar Kristeva que dicho significado con-

vencional es la estructura que mantiene la totalidad del orden simbólico —esto es, todas las instituciones sociales y culturales del hombre— la fragmentación del lenguaje simbólico en la poesía modernista, imita y prefigura, según ella, una total revolución social. Para Kristeva existe un *modo de escribir específico* que es revolucionario en sí mismo, análogo a una transformación política y sexual, y que con su misma existencia revela la posibilidad de transformar el orden simbólico de la sociedad ortodoxa[5]. Desde este punto de vista, se podría argumentar que la negativa de Woolf a encasillarse en un estilo racional o lógico, exento de técnicas novelescas, indica una ruptura similar con el lenguaje simbólico, al igual que muchas de las técnicas que emplea en sus novelas.

Kristeva argumenta también que muchas mujeres son capaces de dejar que lo que ella llama «fuerza espasmódica» del subconsciente transtorne su lenguaje a causa de sus fuertes vinculaciones a la figura de la madre pre-edípica. Pero si estas pulsaciones subconscientes se apoderaran completamente del sujeto, éste se sumiría en un caos imaginario o pre-edípico y desarrollaría algún tipo de enfermedad mental. El sujeto cuyo lenguaje permite que semejantes fuerzas trastornen el orden simbólico, es igualmente el sujeto que corre un mayor riesgo de caer en la locura. Vistos en este contexto, los ataques periódicos de locura de Woolf podrían atribuirse a sus estrategias narrativas y a su feminismo. El orden simbólico es un orden machista, regido por la Ley del Padre, y cualquier sujeto que intente trastornarlo, que deje que las fuerzas del subconsciente escapen a la represión simbólica, se sitúa en una posición de rebeldía contra este régimen. Woolf misma sufrió una gran opresión machista en manos de la institución psiquiátrica, y *Mrs. Dalloway* contiene, no sólo un magnífico ataque satírico a esta profesión (representada por Sir William Bradshow), sino también una representación muy perspicaz de la mente que sucumbe al caos «imaginario» en el personaje de Septimus Smith. De hecho, Septimus puede interpretarse como el equivalente negativo de Clarissa Dalloway, que evita el amenazante abismo de la locura, a costa de reprimir sus deseos y pasiones, convirtiéndose así en una mujer fría, aunque brillante y muy admirada por la sociedad machista. De esta manera Woolf revela lo peligroso que es dejarse llevar por los impulsos del subconsciente, así como el alto precio que tiene que pagar un sujeto que se empeña en proteger su cordura, llegando así a un precario equilibrio entre una estimación excesiva de la llama-

[5] Mi exposición de la postura de Kristeva está basada en *La Révolution du langage poétique.*

da «locura femenina» y un rechazo demasiado precipitado de los valores del orden simbólico[6].

Es evidente que para Julia Kristeva no es el sexo biológico de una persona lo que determina su potencial revolucionario, sino la posición de sujeto que asuma. Sus ideas sobre la política feminista reflejan este rechazo al biologismo y al esencialismo. La lucha feminista, argumenta, ha de ser interpretada histórica y políticamente como una lucha que se realiza desde tres posiciones, que se pueden resumir así:

1. Las mujeres reivindican igualdad de acceso al orden simbólico. Feminismo liberal. Igualdad.
2. Rechazo a un orden simbólico masculino en nombre de la diferencia sexual. Feminismo radical. Exaltación de la feminidad.
3. (Esta es la posición en la que se sitúa Kristeva.) Negación de la dicotomía metafísica entre lo masculino y lo femenino.

La tercera posición es la que destruye la oposición entre la masculinidad y la feminidad y que, por tanto, pone en duda la misma noción de identidad. Escribe Kristeva:

> En la tercera posición, la que yo defiendo —¿la que yo imagino?— la misma dicotomía hombre/mujer como oposición entre dos entidades rivales puede analizarse como perteneciente a la *metafísica*. ¿Qué sentido puede tener el término «identidad» o incluso «identidad sexual» en un espacio teórico y científico nuevo en el que la misma noción de identidad está amenazada?
>
> («Women's time», 33-4)

La relación entre las dos últimas posiciones requiere algún comentario. Si la defensa de la tercera posición implica una negación total de la segunda (cosa que yo no creo) nos encontraríamos ante un lamentable error político. Porque sigue siendo *políticamente* esencial para las feministas, defender a las mujeres *como* mujeres, con el fin de contrarrestar la opresión machista que somete a las mujeres precisamente *como* mujeres. Pero un modelo «indestruido» del feminismo de la segunda fase, no siendo consciente de la naturaleza metafísica de las identidades de género, corre el riesgo de convertirse en una forma invertida de sexismo. Y lo hace porque asume sin críticas las catego-

[6] Una crítica feminista, Barbara Hill Rigney, ha intentado demostrar que en *Mr. Dalloway* «la locura se convierte en un refugio para el yo, más que su pérdida» (52). En mi opinión, el texto no corrobora este argumento, que parece estar guiado por el deseo de la crítica de respetar las categorías laingianas más que por un estudio profundo de la obra de Woolf.

rías metafísicas establecidas por el machismo con el fin de mantener a las mujeres en su sitio, a pesar de algunos intentos de añadir valores feministas a las viejas categorías. Así pues, la adopción de la forma «deconstruida» de feminismo que Kristeva preconiza, en cierto sentido, deja todo como estaba —nuestras posiciones frente a la lucha política no han cambiado—, pero en otro sentido transforma radicalmente nuestro concepto de dicha lucha.

En mi opinión, Kristeva retoma así la posición adoptada por Virginia Woolf unos sesenta años antes. Vista desde esta perspectiva, la obra *Al Faro* ilustra la naturaleza destructiva de una creencia metafísica en identidades de sexo fuertes e inmutables —representadas en Mr. y Mrs. Ramsay— mientras que Lily Briscoe (una artista), representa el sujeto que destruye esta oposición, percibe su perniciosa influencia e intenta, en lo posible dentro de un orden machista todavía muy rígido, vivir como su propia mujer, ignorando las definiciones mutiladas de identidad de sexo a las que la sociedad pretende someterla. En este contexto hemos de situar el crucial concepto de androginia en Woolf. No es, como argumentaba Showalter, una huida de las identidades de sexo fijas, sino un reconocimiento de su naturaleza metafísica engañosa. Lejos de huir de dichas identidades de género por temor, Woolf las rechaza porque las interpreta como lo que realmente son. Comprendió que el objetivo principal de la lucha feminista tenía que ser destruir las eternas oposiciones binarias de masculinidad y feminidad.

En su fascinante libro *Toward Androginy,* publicado en 1973, Carolyn Heilburn expone en términos generales su propia definición de androginia, al describirla como un concepto «de naturaleza ilimitada y, por tanto, fundamentalmente indefinible» (xi). Cuando más tarde necesita distinguir androginia de feminismo, definiendo con ello implícitamente a Woolf como no feminista, su distinción parece estar basada en la creencia de que sólo las dos primeras fases que Kristeva señala en la lucha feminista pueden contarse entre las estrategias feministas. Reconoce que en la sociedad moderna puede ser difícil separar a los defensores de la androginia de los defensores del feminismo «a causa del poder que ostentan los hombres, y a causa de la debilidad política de las mujeres» (xvi-xvii), pero se niega a concluir que las mujeres pueden desear la androginia. A diferencia de Heilburn, yo insistiría, como Kristeva, en que una teoría que requiera la deconstrucción de la identidad sexual es, en efecto, auténticamente feminista. En el caso de Woolf, la cuestión es más bien si su comprensión notablemente avanzada de los objetivos feministas le impedían o no adoptar una posición política progresista en las luchas feministas de su tiempo. A la luz de *Three Guineas* (y de *A Room of One's Own),* la

respuesta a esta pregunta es seguramente que no. La Woolf de *Three Guineas* muestra una clara conciencia de los peligros del feminismo liberal y del feminismo radical (las posiciones primera y segunda que señala Kristeva) y defiende en cambio la tercera posición; pero a pesar de sus objeciones termina poniéndose claramente a favor del derecho de las mujeres a una independencia económica, educación y acceso a todas las profesiones —principales exigencias de las feministas de la década de los 20 y de los 30.

Nancy Topping Bazin interpreta el concepto que Woolf tenía de androginia como *unión* de la masculinidad y la feminidad —exactamente lo contrario a considerarlo una destrucción de dicha dualidad. Para Bazin, masculinidad y feminidad son en la obra de Woolf conceptos que conservan toda su carga esencial de significado. Explica así que el personaje de Lily Briscoe en *Al Faro* es tan femenino como el de Mrs. Ramsay, y que la solución andrógina de la novela consiste en un *equilibrio* de una «aproximación a la verdad» masculina y femenina (138). Herbert Marder adelanta, por el contrario, en su obra *Feminism and Art*, la tan trillada interpretación de Mrs. Ramsay como ideal andrógino en sí mismo: «Mrs. Ramsay, como esposa, madre, anfitriona, es el artista andrógino que crea con la totalidad de su ser» (128).

Heilburn rechaza esta lectura exponiendo que:

> Sólo abriéndonos camino entre una espesa niebla de sentimientos y de informaciones biográficas perdidas, podremos descubrir que Mrs. Ramsay, lejos de ser un personaje andrógino y completo, es tan unilateral y negadora de la vida como su marido.
>
> (155)

El conjunto de críticos que, junto con Marder, interpretan a Mrs. Ramsay y Mrs. Dalloway como el ideal de feminidad de Woolf, demuestran con ello o bien un sexismo implacable —los sexos son radicalmente distintos y han de permanecer así— o bien su adhesión a lo que Kristeva llamaría un feminismo de «segunda fase»: las mujeres son diferentes a los hombres y ya iba siendo hora de que empezaran a aclamar la superioridad de su sexo. Ambos casos, en mi opinión, constituyen malas interpretaciones de los textos de Woolf, como cuando Kate Millet escribe:

> Virginia Woolf glorificó a dos amas de casa, Mrs. Dalloway y Mrs. Ramsay, relató la desgracia del suicidio de Rhoda en *The Waves* sin explicar sus causas siquiera y plasmó las frustraciones de la mujer artista en el personaje de Lily Briscoe, de forma argu-

> mentada, aunque no con demasiado éxito, quizá porque no estaba demasiado convencida.
>
> (139-140)

Una combinación de las teorías de Derrida y de Kristeva encerraría, pues, la promesa de futuras interpretaciones feministas de Woolf. Pero debemos ser conscientes de las limitaciones políticas de los argumentos de Kristeva. Aunque sus interpretaciones sobre la «política del sujeto» constituyen una contribución muy significativa a la teoría revolucionaria, su creencia en que una revolución del propio individuo propicia de algún modo una revolución social posterior, plantea serios problemas para cualquier análisis materialista de la sociedad. La fuerza de la teoría de Kristeva recae en el énfasis que pone en la política del lenguaje como estructura social y material, pero no tiene en cuenta otras estructuras materiales e ideológicas contradictorias que deben conformar cualquier transformación social radical. Este y otros problemas se debatirán en el capítulo sobre Kristeva (páginas 204-238). En cualquier caso, convendría hacer hincapié en que la solución a los problemas de Kristeva no está en una vuelta a Lukács, sino en una integración y una revalorización de sus ideas dentro de una teoría feminista de la ideología.

Una crítica marxista-feminista como Michèle Barret ha recalcado el aspecto materialista de la política de Woolf. En su introducción a *Virginia Woolf: Women and Writting* expone que:

> Los ensayos críticos de Virginia Woolf nos ofrecen una visión sin igual del desarrollo de la literatura de mujeres, un estudio perspicaz de sus predecesoras y de sus contemporáneas, una muy oportuna insistencia en las condiciones materiales que han conformado la conciencia de la mujer
>
> (36)

Sin embargo, Barret considera a Woolf sólo como ensayista y como crítica, y parece creer que en lo que se refiere a su novela, la teoría estética de Woolf, especialmente el concepto de un arte andrógino, «se resiste continuamente a las implicaciones de la posición materialista que adelanta en *A Room of One's Own*» (22). Una visión kristevana de Woolf, como he señalado, se negaría a aceptar una oposición dual entre estética y política, localizando la política de la obra de Woolf *precisamente en su práctica textual.* Esta práctica es, por supuesto, mucho más marcada en sus novelas que en la mayoría de sus ensayos.

Otro grupo de críticas feministas, situadas en torno a Jane Marcus, abogan por una lectura radical de la obra de Woolf, sin recurrir a

teorías marxistas postestructuralistas. Jane Marcus declara a Woolf «guerrillera en falda victoriana» (I), y reconoce en ella un adalid del socialismo y del feminismo. El artículo de Marcus «Thinking back through our mothers» expone muy claramente que es excepcionalmente difícil argumentar este caso convincentemente. Su artículo comienza con esta afirmación:

> Escribir era para Virginia Woolf un acto revolucionario. Su alienación de la cultura machista británica y de sus formas y valores capitalistas e imperialistas era tan intensa que escribir le aterrorizaba y al mismo tiempo le infundía valor. La guerrillera en falda victoriana temblaba de miedo al preparar sus ataques, sus asaltos al enemigo.
>
> (I)

¿Debemos interpretar que existe un vínculo de causalidad entre la primera frase y las siguientes —que escribir era un acto revolucionario para Woolf *porque* temblaba de miedo al escribir? ¿O acaso debemos considerar el párrafo una metáfora abierta, una imagen de los temores de *cualquier* mujer que escriba en una sociedad machista? En este último caso, no nos estaría diciendo nada específico sobre la obra de Woolf en concreto. Entonces, volviendo a lo anterior, ¿será la primera frase una afirmación que el resto del párrafo ha de corroborar? En este caso, el argumento también falla, puesto que Marcus cita con total seguridad datos biográficos que mantienen su tesis sobre la naturaleza de la obra de Woolf: trata de convencer al lector aludiendo a circunstancias biográficas en vez de basarse en los textos. Pero ¿importa en realidad que Woolf temblara o no al escribir? Lo que sin duda importa es lo que escribía. Este tipo de argumento emocional vuelve a sacar a la luz la discusión de Marcus sobre los supuestos paralelismos entre Woolf y el crítico marxista alemán Walter Benjamin («tanto Woolf como Benjamin prefirieron el suicidio al exilio, ante la tiranía del fascismo» [7]). Pero sin duda, el suicidio de Benjamin en la frontera española, donde, como judío alemán que escapaba de la ocupación nazi en Francia, temía ser entregado a la Gestapo, no se puede comparar con el suicidio de Woolf en su propio jardín, en una Inglaterra no ocupada, por muy politizada que pudiera estar su vida privada. Las analogías biográficas de Marcus se esfuerzan en hacer de Woolf un individuo excelente, volviendo así al viejo estilo de crítica histórico-biográfica tan en boga en los años 30. Es muy discutible hasta qué punto es válido que un enfoque feminista radical adopte estos métodos tradicionales.

Hemos visto que la crítica feminista angloamericana habitual tiende a estudiar a Woolf mediante categorías estéticas muy relacionadas con una versión liberal-humanista de la estética lukacsiana, contra la que Brecht polemizó tan efectivamente. La interpretación antihumanista que me parece la más adecuada para alcanzar una mejor comprensión de la naturaleza política de la estética de Woolf, aún no se ha producido. El único estudio sobre Woolf que ha adoptado algunos de los avances teóricos del pensamiento postestructuralista es el realizado por un hombre, Perry Meisel y, aunque de ninguna manera es una obra antifeminista, ni «infeminista», está principalmente dedicada a la influencia de Walter Pater en Woolf. Meisel es el único crítico que yo conozca, que haya comprendido el carácter radicalmente subversivo de los textos de Woolf:

> Con el concepto de «diferencia», reinante en Woolf tanto como en Pater, no pueden existir características inherentes o naturales de ningún tipo, incluso entre los sexos, porque todo carácter, todo lenguaje, incluso el lenguaje de la sexualidad, emerge mediante una diferencia de sí mismo.
>
> (234)

Meisel también señala astutamente que este principio de diferencia impide calificar cualquiera de las obras de Woolf de más representativas, más esencialmente «woolfianas» que ninguna otra, puesto que la notable divergencia entre sus textos «nos prohíbe creer que cualquier momento de la carrera de Woolf es más conclusivo que otro» (242). Es un error, concluye Meisel, «insistir en la coherencia del Yo y el autor ante un discurso que disloca y descentra a ambos, que desvirtúa las mismas categorías a las que se refieren propiamente nuestras observaciones» (242).

La paradójica conclusión de este análisis sobre la opinión general que las feministas tienen de Woolf, es que aún no ha recibido una calurosa acogida ni ha sido aclamada por sus hijas feministas de Inglaterra y América. Hasta el momento, o bien se la ha acusado de no ser suficientemente feminista, o bien se la ha elogiado por motivos que parecen dejar de lado su obra novelística. Mediante su adscripción más o menos deliberada a las categorías de la estética humanista de la jerarquía académica machista tradicional, las críticas feministas han debilitado seriamente su ataque a dicha institución. La única diferencia entre una crítica feminista y una crítica no feminista en este sentido es su perspectiva política formal. La crítica feminista se sitúa en-

tonces, inconscientemente, en una posición desde la que es imposible interpretar a Virginia Woolf como la escritora feminista genial y progresista que indiscutiblemente fue. Una crítica feminista que haga justicia y rinda homenaje a esta gran madre y hermana: esta, sin duda, ha de ser nuestra meta.

Primera parte

Crítica feminista angloamericana

1

Dos clásicos feministas

En los años 60, por primera vez desde que se legalizó el voto femenino, el feminismo surgió como importante fuerza política en el mundo occidental. Muchas mujeres reconocen ahora en la obra de Betty Friedan *The Feminine Mistique*, publicada en 1963, la primera prueba de que las mujeres americanas estaban cada vez más descontentas en la rica sociedad de la postguerra. Las primeras iniciativas para una mejor organización de las mujeres como feministas fueron las propuestas por los activistas del movimiento en favor de los derechos civiles, y más tarde por mujeres involucradas en acciones de protesta contra la guerra del Vietnam[1]. Las «nuevas» feministas eran activistas muy comprometidas políticamente que no temían adoptar posiciones firmes y defender sus derechos. Este vínculo entre la lucha de las mujeres en favor de los derechos civiles y de la paz no era nuevo ni casual. Muchas feministas americanas del siglo XIX, como Elizabeth Cady Stanton y Susan B. Antony, se distinguieron en un principio por su lucha en favor de la abolición de la esclavitud. Tanto en el siglo XIX como en el XX, las mujeres comprometidas en campañas contra el racismo pudieron observar cómo los valores y estrategias con que se marginaba a los negros no eran sino un fiel reflejo de los valores y estrategias que servían para mantener sometidas a las mujeres. Dentro del movimiento por los derechos civiles, las mujeres se sintieron muy ofendidas, con mucha razón, cuando comprobaron que los abolicionistas, tanto negros como blancos, se negaban a extender sus ideales en el caso de la opresión de la mujer. Comentarios como los de Stokely Carmichael: «La única posición para la mujer en el SNCC es estar boca abajo» (1966), o los de Eldridge Cleaver: «¿las mujeres?, supongo que pueden ejercer tanto poder como un gatito» (1968)[2] contribuyeron al apartamiento de muchas mujeres de los gru-

[1] Esta información está basada en la introducción de Robin Morgan a la antología *Sisterhood is Powerful.*

[2] Citado por Morgan, 35-6.

pos de liberación controlados por los hombres. En otros movimientos políticos progresistas (movimientos pacifistas y distintos grupos marxistas), las mujeres encontraban la misma discrepancia entre el compromiso por la igualdad de los hombres y su comportamiento tan terriblemente sexista frente a sus camaradas del sexo femenino. A finales de los 60 las mujeres habían empezado a formar sus propios grupos de liberación como complemento y, al mismo tiempo, como alternativa a los demás frentes de la lucha política en que estaban comprometidas.

Hacia 1970 había ya muchas tendencias políticas distintas dentro del «nuevo» movimiento de la mujer. Robin Morgan califica a la NOW (National Organización of Women), fundada por Betty Friedan, de reformista y liberal de clase media, declarando que «la única esperanza de un movimiento feminista nuevo es un tipo de política de *feminismo revolucionario* que está surgiendo ahora» (xxiii). Aunque Morgan no deja muy claro en esta afirmación lo que entiende por «revolucionario» (¿anticapitalista?, ¿separatista?, ¿ambas cosas a la vez?), parece claro que dos importantes orientaciones habían empezado a erigirse en tendencias opuestas dentro del movimiento de la mujer. La bibliografía y las direcciones que figuran en *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement,* editado por Robin Morgan y publicado en 1970, documentan ampliamente a lo largo de 26 páginas el hecho de que, por aquel entonces, el movimiento de la mujer, tal y como hoy lo conocemos, estaba ya muy arraigado en los Estados Unidos.

¿Cuál era, pues, el papel de la crítica literaria dentro de este movimiento? La densa bibliografía de *Sisterhood is powerful* incluía tan sólo cinco referencias a obras relacionadas total o parcialmente con la literatura: *Una habitación propia,* de Virginia Woolf (1927), *El segundo sexo,* de Simone de Beauvoir (1949), *The Troublesome Helpmate,* de Katharine M. Rogers (1966), *Thinking about Women,* de Mary Ellmann (1968), y *Sexual Politics,* de Kate Millett (1969). Estas obras constituyen, por lo tanto, la base de la crítica feminista angloamericana. *Sisterhood is Powerful* contiene sólo un artículo relacionado con la literatura (el primer capítulo del ensayo de Kate Millett).

A juzgar por la selección de Robin Morgan, difícilmente podemos considerar la crítica literaria como un factor importante dentro de la primera fase del movimiento de la mujer. Al igual que cualquier otra crítica radical, la crítica feminista puede ser interpretada como producto de una lucha orientada prioritariamente hacia un cambio político y social; su cometido específico dentro de ella se convierte en un intento de extender dicha acción política general al dominio de la cultura. Esta batalla política y cultural ha de seguir necesariamente

dos orientaciones: debe tratar de alcanzar sus objetivos, tanto por medio de cambios institucionales como por aplicación de la crítica literaria. Para muchas críticas feministas, el problema fundamental ha sido, pues, tratar de combinar el compromiso político con lo que tradicionalmente se ha considerado «buena» crítica literaria. Si los criterios vigentes para definir qué es una «buena» crítica son los establecidos por varones burgueses de raza blanca, resulta poco probable que una crítica auténticamente feminista los satisfaga, puesto que precisamente trata de derrocarlos o cuando menos de desafiarlos. Esta futura crítica literaria feminista contaba entonces con dos soluciones: o tratar de reformar aquellos criterios desde el interior de la institución académica, elaborando un discurso crítico moderado que consiguiera mantener su feminismo sin contradecir excesivamente a la clase académica, o escribir fuera de los criterios académicos, considerándolos reaccionarios y de poca importancia para su trabajo.

En las primeras fases de la crítica feminista, algunas mujeres, como Lillian S. Robinson, adoptaron conscientemente la segunda opción:

> Algunas personas se están esforzando en probar que las críticas feministas son buenas personas, e incluso afirman que cualquier departamento que valga la pena debería contar con una. A mí no me interesa demasiado que la crítica feminista llegue a ser una parte respetable de la crítica académica; me preocupa mucho más que las críticas feministas se conviertan en un instrumento útil para el movimiento de la mujer.
>
> (35)

Sin embargo, esta no ha sido la actitud más corriente frente a este posible dilema. La gran mayoría de las críticas literarias feministas de los años 80 trabajan en un marco académico y, por lo tanto, están atrapadas inevitablemente en una lucha profesional por puestos de trabajo y promoción. Esta profesionalización de la crítica feminista no es necesariamente un fenómeno negativo, pero, como veremos más adelante, el conflicto real o aparente entre los modelos de crítica y el compromiso político se repite de formas distintas en las obras de críticas feministas de los años 70 y principios de los 80. Una de las razones del éxito de Kate Millett fue probablemente que, como ninguna otra crítica feminista, consiguió llenar el vacío existente entre la crítica institucional y la no institucional: ***Sexual Politics*** debe de ser la tesis de filosofía más vendida en el mundo. El libro le valió a Millett un título en una universidad muy prestigiosa y al mismo tiempo cau-

só un gran impacto político entre un público de alcance mundial, dentro y fuera del movimiento de la mujer.

Kate Millett

La obra *Sexual Politics* está dividida en tres partes: «Sexual politics» (Política sexual), «Historical background» (Raíces históricas), y «The literary reflection» (Consideraciones literarias). La primera parte presenta las tesis de Millett sobre la naturaleza de las relaciones de poder entre los sexos, la segunda examina el desarrollo de la lucha feminista y sus oponentes, y la última muestra cómo la política de poder sexual descrita en los capítulos precedentes está representada en las obras de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet. El libro explica el enfoque feminista de la literatura como una fuerza crítica con la que había que contar. El gran impacto que causó esta obra la convierte en «madre» y precursora de todos los trabajos posteriores de la crítica feminista de la tradición angloamericana. Las feministas de los años 70 y 80 nunca se han negado a reconocer su deuda o su desacuerdo con el ensayo pionero de Millett. Su obra representaba una ruptura total con la ideología de la Nueva Crítica Americana, que en aquel momento representaba la tendencia dominante dentro del academismo literario. En total oposición a los Nuevos Críticos, Millett mantenía que era necesario analizar los contextos sociales y culturales para poder comprender auténticamente la obra literaria, creencia compartida por todas las críticas feministas posteriores, que se muestran en cambio indiferentes ante otras conclusiones con las que no están de acuerdo.

El aspecto más sorprendente de los estudios críticos de Millett es la audacia con que consigue leer el texto literario a «contrapelo». Su estudio de Miller o Mailer está desprovisto de lo que en 1969 se consideraba respeto convencional por la autoridad y las intenciones del autor. Su análisis propone abiertamente una perspectiva distinta de la del autor, y muestra cómo precisamente este *conflicto* entre el lector y el autor/texto puede sacar a la luz las premisas subyacentes de una obra. La aportación principal de Millett como crítica literaria es su implacable defensa del derecho del lector a adoptar su propia perspectiva, rechazando de este modo la jerarquía admitida de texto y lector (jerarquía que somete el lector al texto). Como lectora, Kate Millett no es, pues, ni sumisa ni demasiado refinada: su estilo es el de un pícaro callejero dispuesto a desafiar a la autoridad del autor en cada esquina. Su estudio destruye la imagen común del lector/crítico como receptor pasivo/femenino de un discurso *autor*itario, y por

tanto encaja perfectamente con los intereses políticos del feminismo.

Desgraciadamente para las críticas feministas posteriores, los aspectos positivos del estudio de Millett están mezclados con una serie de tácticas menos acertadas que desmerecen seriamente de la obra *Sexual Politics* como estudio literario feminista. Al tiempo que reconocían la gran importancia de Millett, muchas feministas descubrieron con asombro lo poco propensa que era esta autora a reconocer la influencia que sobre ella habían tenido sus propias predecesoras feministas. Sus opiniones sobre la política machista están obviamente influenciadas por la obra de Simone Beauvier *El segundo sexo,* pero Millett no reconoce esta influencia; sólo cita a Simone de Beauvoir un par de veces y de pasada. A pesar de que la obra de Mary Ellmann *Thinking about Women* contiene muchos estudios sobre la obra de Norman Mailer y citas de los mismos párrafos que Millett seleccionaría más tarde para su libro, esta última sólo menciona el «ingenioso ensayo» de Ellmann (329) y no reconoce su influencia directa. El estudio de Katherine M. Rogers sobre la misoginia en la literatura se menciona en una nota a pie de página (45), pero aunque sus tesis sobre las causas culturales de la misoginia son sorprendentemente similares a las de la propia Millett, ésta vuelve a omitir una explicación al respecto.

Esta soprendente ausencia de un justo reconocimiento a sus predecesoras feministas es también evidente en el tratamiento que Millett da a las escritoras. Ya hemos visto que despacha a Virginia Woolf en un breve párrafo; de hecho, con la única excepción de Charlotte Brontë, *Sexual Politics*, trata exclusivamente de autores masculinos. Es como si Millett deseara, consciente o inconscientemente, suprimir cualquier muestra de trabajos antimachistas anteriores, más aún si sus autores eran mujeres: estudia con todo detalle a John Stuart Mill, pero no a Mary Wollstonekraft, por ejemplo. Refuerza esta impresión el hecho de que elija los textos del homosexual francés como representativos de una percepción subversiva de los cometidos sexuales y de la política sexual, sin mencionar siquiera a escritoras como Edith Wharon o Doris Lessing. Es como si Millett, para dar a luz sus propios textos, necesitara rechazar cualquier «figura materna».

Hay, sin embargo, algunas razones concretas para el tratamiento superficial que Millett da a otras escritoras y teóricas feministas. Millett define la «esencia de la política» como un poder que trata de probar que, «por muy apagado que pueda parecer, el dominio sexual prevalece como la ideología más influyente de nuestra cultura y condiciona sus principales conceptos de poder» (25). Su definición de política sexual es sencillamente ésta: proceso en el que el sexo dominante

trata de mantener y ejercer su poder sobre el sexo débil. Su libro en conjunto es una elaboración de esta sencilla afirmación, estructurada retóricamente como para demostrar la persistencia y la gran fuerza con que se desarrolla este proceso en la vida cultural. Todos los temas y ejemplos que Millett desarrolla en su obra están elegidos por su capacidad de ilustrar esta tesis. Como exposición retórica, el libro es, pues, admirablemente compacto, un potente puñetazo en el plexo solar del machismo. Cada detalle está orgánicamente subordinado al mensaje político, y se podría pensar que éste es precisamente el motivo por el que Millett se muestra reacia a reconocer a sus poderosas precursoras. El dedicar gran parte de su libro a analizar los modelos de subversión en las obras de otras escritoras perjudicaría inconscientemente sus propias tesis sobre la naturaleza despiadada, envolvente y monolítica de la política sexual. Su interpretación de la ideología sexual no puede explicar el hecho de que, a lo largo de la Historia, algunas mujeres excepcionales hayan conseguido resistir la fuerte presión de la ideología machista siendo conscientes de su opresión y levantando sus voces contra el poder de los hombres. Sólo un concepto de ideología como construcción *contradictoria,* con lagunas, defectos y contradicciones haría posible que el feminismo explicara cómo incluso las presiones ideológicas más fuertes cuentan con sus propias deficiencias.

La débil teoría de Millett sobre la opresión machista también explica su negativa a reconocer la gran contribución de Katharine M. Rogers al estudio del sexismo en la literatura. En su estudio sobre la misoginia, Rogers enumera una serie de razones culturales de este fenómeno: 1) rechazo o sentimiento de culpabilidad por el sexo; 2) reacción contra la idealización con la que los hombres han alabado a las mujeres; 3) sentimiento machista, deseo de mantener a la mujer sometida al hombre. Esta última razón es, según afirma Rogers, «la causa más importante de la misoginia, porque es la más arraigada en la sociedad» (272). La propia tesis de Millett se acerca mucho a esta tercera causa, hecho que debería reconocer. En vez de hacerlo, Millett no hace mención alguna a esta parte de la obra de Rogers, e insiste en argumentar su propia teoría sobre la única causa de la opresión machista. Su enfoque reduccionista le lleva a explicar todo fenómeno cultural *exclusivamente* en términos de política de poder, como por ejemplo en su estudio de la tradición del amor cortés:

> Hemos de reconocer que, para el grupo dominante, elevar a sus subordinados a un pedestal no es más que un juego. Como ha observado el sociólogo Hugo Beigel, tanto el amor cortés como el amor romántico son «concesiones» que hace el hombre de su po-

> der total. Ambos han tenido el efecto de oscurecer el carácter machista de la sociedad occidental y, en su tendencia a atribuir virtudes imposibles a las mujeres, han terminado por confinarlas a una esfera de comportamiento estrecha y proscrita.
>
> (37)

Los requerimientos retóricos de la tesis de Millett a veces la obligan a analizar incorrectamente teorías contradictorias. Su explicación de la teoría freudiana y postfreudiana, pretende demostrar que «Sigmund Freud era sin lugar a dudas la mayor fuerza contrarrevolucionaria individual del momento» (178). Pero cualquier reducción retórica de la contradicción está abocada a fallar en el caso de Freud, cuyos textos difícilmente se pueden englobar en una visión simple y unificada —no sólo por su teoría del subconsciente, sino por la constante revisión a que están sometidos sus propios puntos de vista. La técnica brusca de Millett consiste en descartar las confesiones que Freud hace de inseguridad y tanteamiento, considerándolas sencillamente «momentos de humilde confusión» (178), antes de pasar a lo que ella considera una salvaje destrucción de la teoría psicoanalítica —destrucción basada en falsas lecturas e interpretaciones por parte de Millett. Su diatriba final contra Freud y la teoría psicoanalítica, declara sin matizaciones ni reservas que el psicoanálisis es una forma de esencialismo biológico —esto es, una teoría que reduce todo comportamiento a características sexuales innatas:

> Ahora se puede afirmar científicamente que la mujer es dócil por naturaleza, mientras que el hombre es dominante, tiene una sexualidad mucho más desarrollada y, por lo tanto, tiene el derecho de someter sexualmente a la mujer, que disfruta con esta opresión y al mismo tiempo la merece, por ser inútil y estúpida de nacimiento, peor que un salvaje, infrahumana. Una vez que este fanatismo ha adquirido el sello del silencio, la contrarrevolución puede proceder en calma.
>
> (203)

El rechazo de Millett a Freud se debe fundamentalmente a su aversión por lo que ella interpretaba de sus teorías sobre la envidia del pene, el narcisismo y el masoquismo femeninos. Pero estas lecturas de la obra de Freud han sido superadas por otras feministas. Juliet Mitchell y Jaqueline Rose han argumentado convincentemente que Freud no considera la identidad sexual una esencia biológica congénita, y que el psicoanálisis freudiano interpreta la identidad sexual como una posición inestable del sujeto, formada social y culturalmen-

te durante el proceso de inserción del niño en la sociedad humana. La interpretación de Millett sobre la envidia del pene y el narcisismo y el masoquismo femeninos también ha sido superada por otros estudios: Sarah Kofman y Ulrike Prokop, en contextos muy dispares, han explicado el análisis de Freud sobre la mujer narcisista, como una representación del poder femenino, y Janine Chasseguet-Smirgel ha entendido la teoría de la envidia del pene femenina como una manifestación de la necesidad que tiene la niña pequeña de tomar conciencia de su propia identidad, separada de la de la madre, proceso de crucial importancia, según Chasseguett-Smirgel, para el desarrollo posterior de la creatividad de las mujeres.

Otro aspecto interesante del estudio de Millett sobre Freud es que no hace ninguna referencia a la idea fundamental de este autor: la influencia del deseo subconsciente sobre la acción consciente. Como ha observado Cora Kaplan, la teoría de Millett sobre la ideología sexual como un conjunto de ideas falsas desplegadas contra las mujeres por una conspiración consciente y bien organizada de los hombres, ignora el hecho de que no toda misoginia es consciente, y que incluso las mujeres pueden interiorizar deseos y actitudes sexistas. En su análisis de la obra *Sexual Politics*, Kaplan acentúa las consecuencias de esta observación para debatir la selección de autores que Millett presenta en esta obra:

> A algunos renegados de sexo, como Mill o Engels, se les permite exponer sus contradicciones, pero el feminismo está obligado a ser positivista, totalmente consciente, y moral y políticamente correcto. Debe saber perfectamente lo que quiere, y puesto que lo que muchas mujeres querían estaba lleno de contradicciones y confusiones, mezclado todavía con lo que el machismo les adjudicaba, Millett no les deja mostrar sus «debilidades».
>
> (10)

Durante los primeros años de la década de los 70, al menos hasta la publicación de *Psychoanalysis and Feminism* de Julliet Mitchell en 1974, el balance tan negativo de Millett sobre el psicoanálisis no fue debatido por las feministas de Inglaterra ni de Estados Unidos. En 1976, Patricia Meyer Spacks (35) elogió el estudio sobre el psicoanálisis de *Sexual Politics* considerándolo una de las partes más acertadas del libro. A pesar de que, como hemos visto, existe hoy un conjunto variado y muy desarrollado de lecturas y adaptaciones feministas de la teoría freudiana, la denuncia de Millett al psicoanálisis sigue siendo aceptada por la mayoría de las feministas, pertenecientes o no al movimiento de la mujer. La efectividad de sus conclusiones sobre este

aspecto puede estar relacionada con el hecho de que su propia explicación de la opresión sexual como un complot consciente y monolítico contra las mujeres conduce a una visión seductoramente optimista de las posibilidades de una total liberación. Para Millett, la mujer es un ser oprimido que carece de un subconsciente lúcido con quien ajustar las cuentas; sólo necesita mirar a través de la falsa ideología de la clase machista dominante para ser libre. Sin embargo, si aceptamos como Freud que todos los seres humanos —incluso las mujeres— pueden interiorizar los modelos de sus opresores, y que pueden identificarse con sus perseguidores, no podemos seguir considerando la liberación simplemente una consecuencia lógica de una exposición de las creencias falsas en las que se basa el machismo.

La crítica literaria de Millett se ve perjudicada por el mismo reduccionismo retórico implacable que echa a perder su crítica de teorías culturales más generales. Claro ejemplo de ello es su lectura de la obra *Villette* de Charlotte Brontë. Como Patricia Spacks muy bien ha señalado, este estudio contiene varios errores serios y elementales: Millett afirma que «Lucy no se casará con Paul ni cuando el tirano se halla ablandado» (146), a pesar de que Brontë hace que Lucy acepte la proposición de matrimonio de Paul Emanuel; también comenta que, «aunque se vuelva amable, el guardián es rechazado; Paul convertido en amante se ahoga» (146), cuando en realidad Brontë deja abierta la posibilidad de la muerte de Paul para que el lector saque sus propias conclusiones del texto. En cualquier caso, podemos coincidir con Spacks en que lo que las lecturas de Millett pierden en estilo y precisión, lo ganan en apasionamiento y compromiso. La fuerza de sus acusaciones airadas da, en efecto, una considerable autoridad a su estudio de la violencia sexual de los hombres sobre las mujeres en la literatura moderna: no se puede negar que los escritores a los que ataca (principalmente Henry Miller y Norman Mailer) muestran un insultante interés por la degradación de la sexualidad femenina. Las lecturas críticas de Millett, como sus análisis de otros aspectos de la cultura, están guiadas por una concepción monolítica de la ideología sexual que la vuelve insensible a los matices, ambigüedades y contradicciones de las obras que examina. Para Millett, según parece, todo es o dicotomía u oposición, o todo blanco o todo negro. Aunque reconoce que el personaje de Lucy Snowe en *Villette* está atrapado en las contradicciones sexuales y culturales de su época, no por ello deja de oponerse duramente a Brontë por la «tortuosidad de sus técnicas novelescas, su continuo coqueteo con los pantanos del sentimentalismo, en los que se ahoga por sus periodos de sensibilidad» (146). Rechaza, por considerarlo un truco convencional, la irrupción de un discurso romántico («sentimental») en *Villette*, obra esencialmente

realista, mientras que críticas feministas posteriores, particularmente Mary Jacobus («The Buried Letter»), han probado que es en las fisuras y dislocaciones creadas por estas irrupciones donde podemos localizar las implicaciones más profundas de la sexualidad y la feminidad dentro de la novela.

Como crítica literaria, Millett no presta ninguna atención a las estructuras formales del texto: el suyo es un análisis estrictamente de contenido. Asume sin dudar la identidad del autor, narrador, o héroe cuando le conviene, y son abundantes en su obra expresiones como «Paul Morel es desde luego el propio Lawrence» (246). El título de la sección literaria más importante de *Sexual Politics* es «Consideraciones literarias», título que parece anunciar una teoría algo simplista y mecánica sobre la relación que existe entre la literatura y las fuerzas sociales y culturales que ha descrito previamente. Pero Millett no consigue demostrar exactamente de qué es reflejo la literatura, o cómo se produce dicho reflejo. El título nos deja pensativos, proponiéndonos una relación entre la literatura y algún otro campo, relación que ni se declara explícitamente, ni se analiza con detalle.

Por todas estas razones, no podemos considerar *Sexual Politics* un ejemplo a seguir por posteriores generaciones de críticas feministas. De hecho, el ataque radical de Millett a los modelos de lectura jerarquizantes, que convierten al autor en una especie de autoridad divina destinada a ser humildemente escuchada por el lector/crítico, tiene sus limitaciones. Puede presentar este tipo de lectura inconoclasta, sólo porque su estudio trata de textos que con razón encuentra desagradables: textos escritos por autores que presumen de la supremacía sexual de los hombres y la defienden. La crítica feminista de la década de los 70 y de los 80, por el contrario, se ha centrado principalmente en textos escritos por mujeres. Al eludir todo texto feminista, o simplemente escrito por una mujer (excepto *Villette)*, Millett no afronta el problema de cómo leer el texto de una mujer. ¿Se puede leer de la misma forma antiautoritaria?, ¿o se debe volver a la vieja posición respetuosa y subordinada en relación con el autor? La crítica de Millett, plenamente absorta en hombres abominables, no nos ofrece ninguna respuesta en este sentido.

Mary Ellmann

La obra *Thinking about Women*, de Mary Ellmann (1968), se publicó antes que *Sexual Politics*, de Kate Millett. Si he decidido analizarla después es porque el brillante libro de Ellmann nunca tuvo tanta influencia como el ensayo de Millett entre las feministas en general. El

menor atractivo de la obra de Ellmann se debe principalmente a que *Thinking about Women* no trata de los aspectos políticos e históricos del machismo independientemente del análisis literario. Como Ellmann declara en su introducción: «me interesan ante todo las mujeres como *palabras*» (xv), un enfoque que da a su libro un atractivo especial para feministas que se interesen por la literatura, a pesar de que no está escrito para un público especializado, sino más bien para un público general. Así como en el texto de Millett abundan las notas a pie de página y la bibliografía, las pocas notas que aparecen en el texto de Ellmann son casi todas satíricas o sardónicas, y no ofrece a sus lectores más estudiosos una bibliografía orientativa. Junto con el ensayo de Millett, el libro de Ellmann constituye la principal fuente de inspiración para lo que se suele llamar crítica de «imágenes de mujer», es decir, la búsqueda de estereotipos femeninos en obras de autores masculinos o en las categorías críticas que emplean los críticos a la hora de comentar obras escritas por mujeres. Este tipo de crítica se discutirá con más detalle en el próximo capítulo.

La tesis fundamental de *Thinking about Women* es que el mundo occidental está impregnado de un fenómeno que ella denomina «pensamiento por analogía sexual». Según Ellmann, éste puede describirse como nuestra tendencia general a «comprender todos los fenómenos, por muy distintos que sean, desde el punto de vista de nuestras diferencias sexuales originales y sencillas; y ... clasificar toda nuestra experiencia mediante analogías sexuales» (6). Este hábito intelectual determina profundamente nuestra percepción del mundo: «Normalmente no sólo los términos sexuales, sino también nuestras opiniones acerca del sexo, abusan del mundo exterior. Todas las formas están sometidas por nuestro concepto del temperamento masculino y femenino» (8). El propósito del ensayo de Ellmann es demostrar la naturaleza ilógica y lúdica de este modelo de pensamiento sexual. Así pues, comienza por ofrecernos un ejemplo de un tipo de sociedad en el que podría estar justificado este modo de pensar por analogías sexuales, antes de compararlo con nuestra situación actual:

> Los hombres son más fuertes que las mujeres, y el papel de las mujeres en la reproducción es más largo y más arduo que el del hombre. Una sociedad absolutamente práctica (aunque desde luego no ideal) sería aquella en la que estos hechos fueran de tal importancia que tanto los hombres como las mujeres estuvieran perpetuamente absorbidos en su demostración —es decir, en el uso de la fuerza y en la conclusión de embarazos. Ambos sexos vivirían así sin intromisiones en las que reconocer su propia monoto-

nía, sin descubrir la compleja fascinación con la que sus sentidos la disimulaban...

Pero el ocio es ante todo atento, y cuanto más escapamos de las exigencias de los papeles sexuales, más consentimos la distracción de las analogías sexuales. Las proporciones de ambas parecen especialmente grotescas ahora que las analogías sexuales han asumido esta irrelevancia sin precedentes. Curiosamente, es como si hubiéramos llegado a una situación que volviera a la psicología del sexo casi superflua y, por lo tanto, cómica en su apasionada y generosa manifestación.

(2-3)

En nuestro mundo actual, la capacidad de reproducción de las mujeres está considerada socialmennte un valor casi obsoleto, y la fuerza física de los hombres una afirmación gratuita. Por tanto, no deberíamos ya sentir la necesidad de pensar en los clásicos estereotipos de «hombre = fuerte y activo» y «mujer = débil y pasiva». Pero, como *Thinking about Women* muy bien demuestra, éstas y otras categorías sexuales parecidas influencian todos los aspectos de la vida humana, incluidas las llamadas actividades intelectuales, en las que, como Ellmann señala, son de gran importancia las metáforas de fertilización, gestación, embarazo y parto.

El segundo capítulo de Ellmann, «Phallic criticism», trata de la analogía sexual en el campo de la crítica literaria. Su análisis de este fenómeno se puede deducir del siguiente párrafo:

Con una especie de fidelidad invertida, los análisis de los hombres sobre libros escritos por mujeres llegarán a la cuestión clave que es la feminidad. Las obras de las mujeres se tratan como si ellas mismas fueran mujeres, y la crítica se embarca alegremente en una especie de toma intelectual de medidas de pecho y caderas.

(29)

Uno de los ejemplos más divertidos de «Phallic criticism» es la parodia que hace Ellmann del tratamiento que un crítico dispensó a Françoise Sagan; para ser breve, cito primero las palabras del crítico e inmediatamente el contraataque de Ellmann:

La vieja Françoise Sagan. Una veterana más, pasada de moda, que se quedó atrás en la carrera por alcanzar la última moda literaria y la juventud. En resumen, su carrera en América parece la vida de una de aquellas bellezas medievales, que florecían a los 14, empezaban a decaer a los 15, estaban viejas a los 30, y pochas a los 40.

Extracto de una reseña de la nueva novela del popular novelista François Sagan:

> El viejo François Sagan... En resumen, su carrera en América parece la vida de uno de aquellos trovadores medievales que se masturbaban a los 14, hacían el acto sexual a los 15, eran impotentes a los 30, y enfermos de próstata a los 40.
>
> (30)

En la sección más larga de su libro, Ellmann enumera los once estereotipos de la feminidad más importante tal y como aparecen en las obras de críticos y escritores: indecisión, pasividad, inestabilidad, confinamiento, piedad, materialidad, espiritualidad, irracionalidad, complicación y, por último, «las dos figuras incorregibles» de la Bruja y la Arpía. El cuarto capítulo, titulado «Differences in tone», discute la afirmación de que «los hombres dan credibilidad a las afirmaciones mientras que las mujeres se la quitan» (148). El punto de vista de Ellmann es que tradicionalmente los hombres han elegido escribir en un estilo autoritario, mientras que las mujeres han quedado relegadas al lenguaje de la sensibilidad. Sin embargo, desde los años 60, una fuerte tendencia de la literatura moderna ha tratado de oponerse o incluso derrocar este estilo autoritario, y todo ello ha creado las circunstancias oportunas para que surja un nuevo modelo de literatura de mujeres:

> Espero poder definir de qué manera pueden escribir las mujeres ahora. Sencillamente, no habiendo tenido antes autoridad física o intelectual, no tienen ninguna razón para oponerse a una literatura que está reñida con la autoridad.
>
> (166)

Puesto que las escritoras favoritas de Ellmann eran Dorothy Richardson, Ivi Compton-Burnet, y Nathaly Sarraute (sorprendentemente no cita a Virginia Woolf entre ellas), podemos estudiar hasta dónde le conduce su aversión por la autoridad.

El punto de vista de Ellmann sobre la autoridad que, consciente o inconscientemente, otorgamos al hombre sobre la mujer, ha sido magníficamente ilustrado por la crítica feminista danesa Pil Dahlerup en un artículo titulado «Unconscious attitudes of a reviewer» publicado en Suecia en 1972. En él, Dahlerup discute la actitud de un determinado crítico ante la poesía de la danesa Cecil Bødtker. Al ser Cecil un nombre ambiguo en danés, el crítico inmediatamente dio por sentado que se trataba de un hombre al comentar su primera serie de

poesías (1955). En su crítica entusiasta abundan los verbos activos y escasean los adjetivos, aunque los que aparecen son muy positivos: «alegre», «entusiasta», «rica», etc. Un año más tarde, el mismo crítico volvió a comentar su segunda serie de poesías. Por aquel entonces ya había descubierto que se trataba de una mujer, y, aunque seguía mostrando entusiamo ante su poesía, el vocabulario de su crítica había experimentado una interesante transformación: la poesía de Cecil Bødker no pasa de ser «agradable». Utiliza el triple de adjetivos, pero no sólo han cambiado en cuanto a su naturaleza («bonita», «saludable», «apegada a la tierra»), sino que muestran una alarmante tendencia a combinarse con modificaciones («algo», «ciertamente», «probablemente» —ninguno de ellos aparecía la primera vez). Además, adjetivos como «poco» o «pequeño» se repiten con mucha frecuencia, y sin embargo sólo habían aparecido una vez cuando el poeta era un «hombre». En palabras de Dahlerup, «el poeta hombre no escribió al parecer ni un solo "pequeño" poema». Su conclusión es que la actitud del crítico revela inconscientemente el hecho de que, como sugiere Mary Ellmann, los críticos sencillamente no pueden dar el mismo grado de autoridad a un autor si saben que es una mujer. Incluso cuando hacen una buena crítica a una mujer, automáticamente eligen adjetivos y expresiones que tienden a hacer que la poesía de las mujeres parezca dulce y encantadora (como se supone que son las mujeres), y no seria o importante (como se supone que son los hombres).

El capítulo final de Ellmann, titulado «Responses», trata de las estrategias que emplean las escritoras para enfrentarse al ataque machista descrito en sus primeros cuatro capítulos. Demuestra cómo las escritoras han sido capaces de utilizar, para sus fines destructores, los estereotipos de mujeres y de literatura de mujeres creados por los hombres. Jane Austen, por ejemplo, socava el tono autoritario del escritor, mediante su ingenio e ironía —como explica Ellmann, «nos damos cuenta de que la responsabilidad y la autoridad son incompatibles con la diversión» (209). El elogio que Ellmann hace a la prosa de Jane Austen es muy indicativo de su propia manera de escribir. *Thinking about Women* es una obra maestra de la ironía, y el ingenio que muestra a lo largo de toda la obra (aunque menos en la sección «Responses») es, como veremos más adelante, una parte importante de su argumentación. El humor de Ellmann contribuyó enormemente al éxito de su libro, aunque, irónicamente, algunos críticos no pudieron resistir la tentación de expresar sus elogios en los términos estereotipados que Ellmann tanto critica. La contraportada de la edición Harvest de *Thinking about Women* muestra el siguiente ejemplo de elogio fervoroso: «La estupidez sexual que enturbia nuestra manera de pensar sobre las mujeres no ha sido nunca tan bien explicada. Y

un último espaldarazo, el más ferviente de todos: Mary Ellmann ha escrito un libro feminista muy divertido». En otra palabras: todos sabemos que las feministas no son más que unas tristes puritanas, así que razón de más para elogiar a Ellmann por ser una excepción a la regla. O como dice la misma Ellmann al exponer cómo las analogías sexuales desvirtúan el elogio de una obra que merece una aprobación «asexual»:

> En este caso, el entusiasmo se encuentra en la explicación de hasta qué punto la obra carece de lo que la crítica detesta de las obras de mujeres. Estaba desesperado buscando una pajarera construida por una mujer; he *aquí* una pajarera hecha por una mujer. El placer puede incluso llegar hasta el punto de que el hombre admita su envidia por la obra en cuestión: ¡una pajarera tan excepcionalmente firme!
>
> (31)

¿Pero cuál es el efecto del prodigioso empleo de la ironía en los argumentos de Ellmann? Patricia Spacks opina que Ellmann escribe «en un estilo característico de mujer» (23), y que la específica feminidad de su discurso consiste en la exhibición de «un tipo de ingenio, y un uso del mismo, típicamente femeninos» (24). Spacks continúa:

> Una nueva categoría surge ante ella: no es la indecisión de la pasividad, ni la irresolución de la inestabilidad, sino el recurso femenino de la evasión. El adversario que tratara de atacarla no la encontraría donde estaba cuando él la apuntaba. Encarna un tipo de mujer semejante al mercurio, siempre brillante, en movimiento irregular.
>
> (24)

Spacks evita aquí el concepto de *ironía*, quizá porque nunca se ha considerado un modelo típicamente femenino. En vez de ello, se centra en el concepto de «evasión», y trata de inventar un nuevo tipo de estereotipo femenino que encaje con el estilo de Ellmann. Pero esto es no entender el estilo de Ellmann. Intentaré demostrar que precisamente el empleo de la ironía es lo que le sirve a Ellmann de base para probar, por un lado, que los conceptos de masculinidad y de feminidad son meras convenciones sociales que no se basan en ninguna realidad objetiva, y por otro, que los estereotipos femeninos que describe se destruyen a sí mismos. Me valgo para ello de su presentación del estereotipo de «la Madre»:

> La Madre nos servirá para ilustrar la *tendencia explosiva:* cada estereotipo tiene un límite; al rebasarlo, explota. Su ruina adquiere dos formas: 1) vulgarización total, y 2) reorganización de la ventaja, ahora en fragmentos, alrededor de un nuevo centro de desventaja. En esta segunda forma, los mismos elementos que habían constituido el ideal forman el resultante anatema.
>
> (131)

Este es también uno de los pocos párrafos en los que Ellmann resume la teoría que está detrás de su estrategia retórica, pues, durante casi toda la obra, se limita a demostrar con ejemplos prácticos que el estereotipo es al mismo tiempo ideal y horror, inclusivo y exclusivo —como cuando demuestra por primera vez cómo la figura de «la Madre» pasa de ser un ídolo venerado a ser una queja agresiva y castrante, y luego continúa:

> Pero nuestro recelo con respecto a la maternidad no es más que una simple preocupación en comparación con nuestro resentimiento contra quienes no participan en ella. Nada hay tan cierto como la irritabilidad que transmiten todas las referencias a una virginidad prolongada; detrás de nosotros, y sin duda alguna ante nosotros, se extienden infinitas listas de insultos como *solterona, reprimida, mojigata, beatorra,* etc.
>
> (136)

Aquí el empleo de pronombres en plural, «nuestro» y «nosotros», indica que el narrador no hace sino señalar un error en el que «todos» incurrimos, mientras que la consecuencia lógica de la primera frase, paradójicamente, es que debemos ser todos estúpidos o estar locos por seguir esta práctica absurda. La estrategia narrativa funciona aquí para hacer que el lector («nosotros») rechace la estupidez descrita, suavizando al mismo tiempo la acusación con el empleo tranquilizador del «nosotros» y el «nuestro». Si la propia autora se incluye a sí misma en este ejemplo de negligencia, al menos «nosotros» no nos sentimos solos en nuestra estupidez. Pero este no es el único efecto del empleo táctico de pronombres en primera persona del plural en el párrafo. Mediante él se consigue igualmente que al lector le sea imposible rechazar la consecuencia paradójica de la primera frase: dado que el narrador no se sitúa en un nivel distinto del nuestro, sino que está con nosotros, se nos priva de un blanco externo en quien descargar nuestra agresividad. No hay en el texto nada que podamos considerar la queja de una solterona histérica. De este modo, la creciente sospecha del lector de que, *en el fondo* la autora puede estar tomándo-

nos el pelo, de que quizá ella no se considere a sí misma uno de «nosotros», no encuentra ningún blanco, y su agresividad queda, pues, difusa en el mismo acto que la despierta.

En mi opinión, esta técnica narrativa no puede calificarse de «evasión femenina», puesto que es parte integrante de una iniciativa retórica que pretende destruir nuestras categorías sexuales, exactamente igual que cuando provoca y suaviza al mismo tiempo la agresividad del lector. El objetivo de la ironía de Ellmann es exponer dos aspectos distintos de la ideología machista. En el primer párrafo que he citado expone cómo todo estereotipo es autodestructivo, y se transforma fácilmente en su propia contradicción inestable, demostrando así que dichos estereotipos no son más que convenciones sociales al servicio de la ideología machista dominante. Pero, a diferencia de Millett, Ellmann ni por un momento cae en la tentación de pensar que esta ideología dominante forma un todo consistente y unificado. Muy al contrario, ambos pasajes ilustran los enredos y contradicciones que salen a la luz en cuanto un aspecto de esta ideología se compara con otro.

En *Thinking about Women* abundan ejemplos de este estilo destructor. El método favorito de Ellmann es yuxtaponer afirmaciones contradictorias, privando al lector de un comentario que le indique en qué posición se sitúa ella, como ocurre en este fragmento: «Cuando los hombres buscan la verdad, las mujeres se contentan con la mentira. Pero cuando los hombres buscan diversión o variedad, las mujeres contraatacan con su ridículo sentido del deber» (93-4). La ausencia de una voz del narrador identificable desempeña el mismo papel que la presencia consoladora de un «nosotros» posiblemente traicionero con el párrafo anterior: privado de un comentario autoritario sobre cuál es la posición que el autor desea que el lector adopte, éste continúa la lectura en espera de encontrar dicha guía de interpretación. El empleo de esta estrategia es abundante en *Thinking about Women* —de hecho, el párrafo que acabo de citar va precedido de una afirmación verdaderamente sincera: «En cualquier caso, la incongruencia del engaño y de la piedad no es más que uno de los sacrificios necesarios de la lógica para poder comparar» (93). Aunque parece obvio que el narrador encuentra dichas oposiciones incongruentes y que no son sino un sacrificio de la lógica, esta afirmación no deja de despertar dudas: el sacrificio de la lógica se califica de «necesario», y este simple adjetivo basta para sumir al lector en la duda. ¿Necesario para quién? O, ¿para qué fin? ¿Aprueba el narrador esta calificación de necesario o no? La ironía es aquí más débil a causa de la «incongruencia» que domina la primera parte de la frase, pero sigue estando presente de todos modos. Incluso cuando permite que su discurso

quede sujeto a una determinada posición, Ellmann se cuida de evitar un estancamiento total: siempre hay una muestra de ingenio inquietante en alguna parte de sus frases.

Cuando Patricia Spacks califica el estilo de Ellmann de «esencialmente femenino», como ejemplo «de crítica capaz de demostrar que el encanto femenino puede competir con la fuerza masculina» (26) cae en la misma trampa metafísica que Ellmann trata de evitar, al fin y al cabo, *Thinking about Women* es una obra que expone las consecuencias negativas del pensamiento por analogías sexuales, no invita en ningún momento a seguir esta práctica. Para asegurarse de que el lector comprenda esta intención, Ellmann afirma categóricamente que «es imposible determinar el sexo de una frase» (172), y cita a Virginia Woolf para reforzar esta afirmación. Para Ellmann, la sexualidad no es reconocible en la construcción de frases o estrategias retóricas. Así pues, elogia la ironía de Jane Austen precisamente porque nos permite pensar desde *fuera* (o desde un *lugar apartado)* del campo de la analogía sexual: «Jane Austen... tenía al alcance de su imaginación una escena que nos debe resultar muy unitaria: el sexo no parece ni muy bueno ni muy malo» (212).

Como parte de su proyecto destructor, Ellmann propone *utilizar* los estereotipos sexuales en todo aquello para lo que puedan sernos útiles en relación con nuestros fines políticos. Esto es, al menos lo que ella hace en *Thinking about Women.* Si Patricia Spacks considera que el estilo de Ellmann es «evasivo» es porque ella cree que la «encantadora» fachada de su texto esconde una buena parte de «rabia feminista» (27). Esto implica que, mientras que Millett, según Spacks, deja ver su rabia en sus frases apasionadas, complejas y ofuscadas, Mary Ellmann oculta la misma rabia tras su ingenio elegante. Este argumento está basado en dos presunciones: que las feministas han de estar siempre rabiosas, y que cualquier ambigüedad de un texto, como la que surge con la ironía, ha de ser explicada en último término mediante una referencia a una causa subyacente, esencial y unitaria. Sin embargo, como el teórico ruso Mijail Bajtin ha demostrado en su estudio sobre Rabelais *(Rabelais and His World),* la rabia no es la única actitud revolucionaria que está a nuestro alcance. El poder de la risa puede ser igualmente subversivo, como cuando el Carnaval vuelve del revés las viejas jerarquías, borrando las antiguas diferencias y creando otras nuevas e inestables.

El ingenio refinado de Ellmann nos hace reír. Pero, en cualquier caso, no nos hace reír de una forma carnavalesca como Rabelais. ¿Cómo hemos de evaluar entonces los efectos de su libro? Políticamente hablando, es muy difícil atrapar al irónico precisamente porque es casi imposible encasillar su texto de una manera convincente.

En el discurso irónico, todo punto de vista se contradice a sí mismo, dejando así al escritor comprometido en una situación en la que su propio discurso puede llegar a destruir su objetivo político. La solución de Mary Ellmann a este dilema es introducir en sus textos el suficiente «suspense» no irónico para aclarar convenientemente la posición desde la que habla. Pero este método conlleva el peligro de echar a perder la sátira que se pretendía mantener. Ellmann decide escribir la última sección «Responses», desde una perspectiva directa, reservando la ironía a las secciones que tratan del discurso de los hombres sobre las mujeres. Puesto que esta sección final, escrita en un estilo más convencional, no trata de los mismos temas que las partes irónicas del texto, queda una pequeña rendija, el espacio para la ambigüedad que requiere el discurso irónico[3].

No hay, pues, ninguna razón para afirmar que la prosa satírica de Ellmann sea *inherentemente* menos perturbadora que la rabia explícita de Millett. El competidor británico más vendido del libro de Millett, *The Female Eunuch* (1970), de Germaine Greer, está basado también en la ironía, y no por ello ha dejado de tener una gran influencia en el movimiento de la mujer[4]. La reacción de Patricia Spacks ante el ensayo de Elamann —que por un lado interpreta los estereotipos como categorías esencialistas, y por otro considera la rabia como principal emoción feminista— es representativa de la acogida que *Thinking about Women* tuvo entre las feministas, pues aunque las críticas feministas que a principios de los 70 adoptaron el tipo de crítica denominado «Imágenes de Mujer» suelen reconocer a Ellmann como una de sus predecesoras, no dejan sin embargo de adoptar en sus lecturas las mismas categorías que Ellmann pretende destruir.

[3] En último término, se podría argumentar que todo discurso es irónico, puesto que pronto se hace teórica y prácticamente imposible distinguir entre el discurso irónico y el no irónico. Ver Culler para un estudio de este problema en relación al texto literario.

[4] *The Female Eunuch* no se estudia en este libro porque no es fundamentalmente una obra de crítica literaria. Sin embargo, en el capítulo titulado «Romance», Geer se introduce de pasada en este campo, analizando la novela sentimental popular.

2

Crítica «Imágenes de la mujer»

El modelo de crítica literaria llamado «Imágenes de la mujer» ha demostrado ser una de las ramas más fértiles de la crítica literaria feminista, al menos en lo que se refiere al número de obras que ha generado: bibliografías especializadas incluyen miles, o al menos cientos de títulos bajo esta denominación. Con el fin de limitar la cantidad de referencias bibliográficas en el siguiente estudio, me referiré principalmente a una colección de ensayos llamada *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives (Imágenes de la mujer en la novela: perspectivas feministas)*. En las universidades americanas, a principios de los 70, la gran mayoría de los cursos que se impartían sobre la presencia de la mujer en la literatura estaban enfocados al estudio de estereotipos femeninos en obras de autores masculinos (Register, 28). *Images of Women in fiction* se publicó en 1972 como primer libro de texto dirigido a este creciente mercado académico. El libro respondía claramente a una fuerte demanda tanto de alumnos como de profesores, puesto que se reeditó varias veces seguidas[1]. ¿Qué tipo de perspectivas presenta, pues, esta obra como «feministas»? En su prólogo, la editora, Susan Koppelman Cornillon, afirma que su propia experiencia como profesora le había inspirado la idea de elaborar este libro:

> En todos mis cursos eché en falta libros que entendieran la literatura como un conjunto de obras que tratan de *personas*... Este libro es un intento de satisfacer dicha necesidad... Estos ensayos nos sumergen en la novela y después nos devuelven al mundo de la realidad, a nosotros mismos, a nuestra propia vida... Este libro será una buena herramienta para ampliar nuestros conocimientos, no sólo en clase, sino también para aquellos que fuera del mundo académico se preocupan por su enriquecimiento personal.
>
> (X)

[1] Me fue imposible consultar la edición original de 1972. Mis comentarios están, pues, basados en la reedición de 1973.

La orientación básica de este nuevo campo de estudios literarios feministas es, pues, nutrir nuestro enriquecimiento personal mediante una vinculación de la literatura a la vida, especialmente a la experiencia propia del lector. Dicha orientación se refleja en los ensayos de los 21 colaboradores de esta obra (19 mujeres, 2 hombres). Se estudian a lo largo de estos ensayos autores y autoras de los siglos XIX y XX principalmente, y tanto ellos como ellas son objeto de duras críticas por haber creado personajes femeninos «irreales». De hecho, la editora, en su ensayo «The fiction of fiction», acusa a las mujeres de ser *peores* que los hombres en este aspecto, puesto que, a diferencia de éstos, están traicionando a su propio sexo.

En el modelo de crítica «imágenes de la mujer» se considera la lectura como un acto de comunicación entre la vida («experiencia») del autor y la vida del lector. Cuando el lector se convierte en crítico, es su deber ofrecer la suficiente información de su vida como para que los lectores puedan saber cuál es la posición desde la que habla. En uno de los ensayos de *Images of Women in Fiction* se expone claramente esta demanda de autobiografía en la crítica:

> Empiezo con mi autobiografía porque es ahí, en nuestra conciencia sobre nuestra propia vida, donde empieza la conexión entre la literatura y la vida. El hecho de que aprendemos de la vida es un presupuesto fundamental de la literatura y de sus críticos.
>
> (255)

Este énfasis en el derecho del lector a saber de la experiencia del escritor confirma claramente el presupuesto básico del feminismo, que ninguna crítica es «imparcial», que todos hablamos desde una determinada posición conformada por factores culturales, sociales, políticos y personales. Es autoritario y manipulador presentar esta perspectiva limitada, como «universal», y el único modo de proceder democráticamente es suministrar al lector, desde un principio, la información necesaria sobre las limitaciones del punto de vista en el que se sitúa uno. La importancia de este principio no puede ser sobrevalorada: es el supuesto elemental de cualquier crítica feminista.

Sin embargo, pueden surgir problemas si nos mostramos demasiado optimistas con respecto a la verdadera posibilidad que tenemos de dejar bien clara nuestra posición. La teoría hermenéutica, por ejemplo, ha señalado que nos es imposible captar plenamente nuestro «horizonte de entendimiento»: siempre habrá aspectos, prejuicios y presupuestos fundamentales, de los que no somos conscientes. Lo que es más, el psicoanálisis nos informa de que las motivaciones más fuertes de nuestra psique suelen ser aquellas que más estrictamente

hemos reprimido. Por tanto, es difícil creer que podemos llegar a ser plenamente conscientes de nuestra perspectiva. Los prejuicios que uno es capaz de formular conscientemente son, precisamente por ello, los menos importantes probablemente. Estas dificultades teóricas no son simplemente problemas abstractos de los filósofos: se manifiestan abiertamente en los textos de la crítica feminista que intenta practicar el ideal autobiográfico en su trabajo. Al tratar de enumerar las experiencias personales mínimamente necesarias para situar al lector en su punto de vista, probablemente descubrirá que es incapaz de poner fin a la cantidad de detalles que podrían incluirse en dicha contextualización. Claro ejemplo de este problema es un estudio feminista sobre Simone de Beauvoir en el que, de pronto, en la mitad de la obra, la crítica decide dedicar dieciséis páginas a informarnos sobre sus experiencias personales y sobre sus sentimientos hacia Beauvoir[2]. Esta especie de excavación narcisista hacia el propio Yo, no es más que una caricatura del principio de las feministas: que ninguna crítica puede ser neutral y que tenemos la responsabilidad de dejar nuestra posición suficientemente clara para nuestros lectores. El que ello se consiga preferentemente mediante datos autobiográficos acerca de los sentimientos y emociones del propio crítico, es algo discutible.

Al leer *Images of Women in Fiction,* nos damos cuenta enseguida de que estudiar las «imagenes de la mujer en la novela» equivale a estudiar las *falsas* imágenes de la mujer en la novela. La imagen de la mujer en la literatura viene definida por oposición a la «persona real», que, de un modo u otro, la literatura nunca consigue transmitir al lector. En el estudio de Cornillion, «realidad» y «experiencia» aparecen como los principales objetivos de la literatura, las verdades esenciales que deben reproducir todos los tipos de novela. Esta convicción suele conducir a posiciones «ultrarrealistas» ridículas, como cuando Cornillon afirma que las mujeres americanas dedican gran parte de su vida a depilarse las piernas y a quitarse pelos de varias otras partes del cuerpo. Denuncia así justamente la naturaleza opresora y degradante de la demanda machista de mujeres bien depiladas, pero pasa después a su observación literaria: «A pesar de toda esta esclavitud depilatoria de las mujeres, nunca he visto que un personaje literario se quite un pelo» (117).

No me sorprendería que Cornillon tuviera razón —tampoco se pintan las uñas de los pies ni se cambian de compresa los personajes literarios—, pero su queja se basa en una creencia muy discutible: que el arte puede y debe reflejar la vida de un modo preciso e, incluso, en

[2] Ver Ascher, 107-22.

todos sus detalles. Este exagerado realismo (o «naturalismo» en el sentido lukacsiano de la palabra) recomendado en *Images of Women in Fiction* tiene la ventaja de poner de manifiesto el modo en que los escritores constantemente *seleccionan* los elementos que quieren introducir en sus textos; pero en vez de reconocer esto como uno de los principales factores de la creatividad del escritor, el realismo considera que la creatividad del artista ha de contrastarse con la «vida real», asumiendo así que el único imperativo de la tarea del artista es su percepción del «mundo real». Esta visión se niega rotundamente a considerar la producción literaria como un proceso complejo, «sobredeterminado», en el que intervienen factores literarios y no literarios (históricos, políticos, sociales, ideológicos, institucionales, psicológicos, etc.) muy distintos y a veces contradictorios. En vez de ello se considera la literatura una *reproducción* más o menos fiel de la realidad externa a la que todos tenemos un acceso igual e imparcial, y por lo tanto nos vemos capacitados para criticar al autor basándonos en si ha creado o no un modelo *incorrecto* de la realidad que, de un modo u otro, todos conocemos. Esta visión decididamente empirista no consigue comprender que lo real no es sólo algo que construimos, sino también una construcción controvertida.

Naturalmente, pueden y deben criticarse aquellas obras literarias cuyo universo de ficción esté conformado de acuerdo con prejuicios opresores o censurables, pero esto no debe confundirse con no presentar «una expresión auténtica de la experiencia real», o con no ser «fiel a la vida». Este anhelo de autenticidad, no sólo reduce la literatura a formas más bien simplistas de autobiografía, sino que, de acuerdo con él, la mayor parte de la literatura mundial no tiene ningún sentido. Lo que estos críticos no entienden es que, aunque Shakespeare probablemente no estuvo nunca loco, *El rey Lear* da la suficiente impresión de autenticidad a la mayoría de los lectores. Es significativo el hecho de que los colaboradores del volumen de Cornillon (con la notable excepción de Josephine Donovan) se adhieren a una forma más bien simplista de análisis de contenido a la hora de enfrentarse a un texto literario. Esta forma extrema de realismo no da cabida al concepto de imperativo formal y genérico en la producción literaria, pues reconocer este imperativo equivaldría a reconocer la imposibilidad de conseguir una reproducción total de la realidad en la literatura.

La cuestión principal que viene al caso es el problema del modernismo como oposición al realismo. Como es de suponer, varios de los ensayos del volumen critican muy duramente al modernismo y a su compañero de viaje, esa especie de «formalismo». Se acusa al modernista de descuidar las «exclusiones basadas en raza, sexo y clase

social» con el fin de «refugiarse en sus preocupaciones formalistas, seguro en su convicción de que todo lo demás no importa» (286). Pero esto no es todo:

> El Modernismo, por el contrario, trata de intensificar el aislamiento. Expulsa al arte, al artista, al crítico y al público de la Historia. El Modernismo nos niega la posibilidad de considerarnos a nosotros mismos como agentes del mundo material, puesto que todo ha sido trasladado al mundo abstracto de las ideas, donde las interacciones quedan minimizadas, carentes de significado y de consecuencias reales. Ahora más que nunca somos incapaces de interpretar el mundo —mucho más de cambiarlo.
>
> (301)[3]

En otro ensayo, la crítica feminista aparece claramente definida como «enfoque materialista de la literatura que intenta desechar la ilusión formalista de que la literatura está de alguna manera divorciada de la realidad» (326)[4]. La crítica formalista aquí mencionada parece referirse a la Nueva Crítica Americana, preocupada fundamentalmente de los aspectos formales del texto literario, a expensas de factores históricos y sociológicos. Sin embargo, en este aspecto hemos de señalar que no ha servido de mucho que todas las críticas feministas a partir de Kate Millett se hayan opuesto al ahistoricismo de la Nueva Crítica, puesto que ello no les ha impedido adoptar los mismos criterios *estéticos* de ésta.

El doble rechazo a la literatura «modernista» y a la crítica «formalista» en *Images of Women in Fiction* señala la fuerte tendencia realista de la crítica feminista angloamericana. La insistencia con la que define la autenticidad y la reproducción fiel del mundo real como los máximos valores de la producción literaria obliga lógicamente a esta crítica a mostrarse hostil con toda manifestación no realista de literatura. Sin embargo, no hay necesariamente una conexión entre este deseo de una reproducción total de lo «real» y lo que se denomina novela realista. Al menos dos famosos intentos de capturar la realidad en su totalidad, *Tristam Shandy* y *Ulises,* terminan transgrediendo el realismo tradicional de la forma más radical, precisamente a *causa de* su desmesurado intento, abocado al fracaso desde el principio. Algunas críticas feministas, por ejemplo, se han opuesto a la descripción del orinal y del ciclo menstrual de Molly Bloom en la obra de Joyce (no hay ninguna referencia a si se depila o no las piernas), argumen-

---

[3] Colaboración de Robinson y Vogel

[4] Ensayo de Katz-Stoker.

tando que, a pesar de su innegable realismo, estos elementos contribuyen a hacer de ella un ser biológicamente determinado, una criatura atada a la tierra que ninguna lectora puede llegar a *admirar*.

En este caso, el deseo de realismo choca con otro deseo: el de la representación de papeles femeninos ejemplares en la literatura. La lectora feminista de este periodo no sólo quiere ver sus propias experiencias reflejadas en la novela, sino que se esfuerza por identificarse con personajes femeninos fuertes, impresionantes. En un ensayo publicado en 1975, Cheri Register resume claramente este deseo: «una obra literaria debe ofrecer *papeles ejemplares*, inculcar un sentido positivo de la identidad femenina, retratando a mujeres "liberadas, que no dependan de los hombres"» (20)[5]. Sin embargo, esto puede chocar con el deseo de autenticidad (hay mujeres débiles y poco impresionantes); en este aspecto Register no se muestra escéptica: «Es importante tener en cuenta que, aunque las lectoras necesitan modelos literarios que emular, los personajes no se deberían idealizar. La demanda de autenticidad ha de estar por encima de cualquier otro requerimiento» (21).

Las palabras que Register emplea aquí («deberían», «demanda», «requerimiento») reflejan el aspecto normativo (o prescriptivo, como ella prefiere llamarlo) de una gran parte de esta primera crítica feminista. Las críticas pertenecientes al movimiento «Images of Women» degradan la literatura que ellas encuentran carente de «autenticidad» y de «experiencia real», de acuerdo con sus propios criterios de lo que es «real». En caso de duda sobre el grado de autenticidad de una determinada obra, Register propone varias pruebas: «Una forma de comprobar la autenticidad sería comparar la vida del personaje con la del autor» (12). También se pueden utilizar datos sociológicos para valorar los aspectos sociales que refleja el autor, aunque las emociones internas han de estar sujetas a un control distinto:

> Así como es fácil extraer datos estadísticos de un conjunto de obras de un determinado periodo para comprobar cómo reflejan la tasa de empleo femenino, grado de formación académica, estado civil, tasa de natalidad y detalles de este tipo, es imposible medir la autenticidad del mundo interior de un personaje femenino. La prueba definitiva ha de ser la contestación subjetiva de la lectora, que está evidentemente familiarizada con la «realidad femenina». ¿Reconoce los aspectos de su propia experiencia en la obra? (13)

Aunque Register se apresura a advertirnos que no debemos llegar

[5] Register cita a Martin aquí.

a conclusiones demasiado simplistas, «la realidad femenina no es un todo monolítico, sino que tiene muchos matices y variaciones» (13), una mentalidad tan dominante (el síndrome de la «hermana mayor») ha de ser considerada uno de los excesos inevitables de una rama de investigación nueva y en creciente desarrollo. En los años 70, este enfoque dio lugar a un gran número de escritos, publicados o sin publicar, que trataban la literatura desde una especie de perspectiva sociológica invertida: se leía novela con el fin de comparar los hechos sociológicos empíricos de la obra literaria (como por ejemplo el número de mujeres que trabajan dentro o fuera de casa) a los correspondientes datos empíricos del mundo real en la época en la que vivió el autor.

Es fácil censurar hoy este modelo de crítica: reprenderlo por considerar que no reconoce la «literalidad» de la literatura, que tiende a un peligroso antiintelectualismo, que es demasiado *naïf* en lo que se refiere a la relación entre la literatura y la realidad y entre el autor y el texto, y que reprueba excesivamente obras de mujeres que solían escribir bajo circunstancias ideológicas que les impedían satisfacer los gustos de las críticas feministas de principios de los 70. Aunque es imposible no deplorar la total falta de conciencia teórica (e incluso literaria) de estas primeras críticas feministas, su entusiasmo y su compromiso con la causa feminista son ejemplares. Para una generación educada en el discurso esteticista y ahistórico de la Nueva Crítica, la insistencia de las feministas en la naturaleza *política* de cualquier discurso crítico, y su deseo de que se tomen en cuenta los factores históricos y sociológicos, ha debido parecer tanto innovador como excitante; en gran medida estas son las cualidades que las críticas feministas actuales se esfuerzan en conservar.

3

Literatura de mujeres y mujeres en la literatura

Hacia una perspectiva centrada en la mujer

Pronto se hizo evidente que el enfoque simplista e indiscriminado del modelo de crítica «Imágenes de la Mujer» estaba perdiendo fuerza. Hacia 1975, el interés de la crítica empezó a centrarse en las obras escritas por mujeres. Ya en 1971, Elaine Showalter había abogado por un estudio de la literatura de las mujeres como un grupo aparte:

> La idea de estudiar a las escritoras como un grupo aparte no está basada en que todas sean iguales, o en que desarrollen un estilo parecido, propiamente femenino. Pero sí cuentan con una historia especial, susceptible de análisis, que incluye consideraciones tan complejas como la economía de su relación con el mercado literario; los efectos de los cambios sociales y políticos en la posición de las mujeres entre los individuos y las implicaciones de los estereotipos de la escritora así como de las restricciones de su independencia artística[1].

La visión de Showalter pronto empezó a ganar aceptación. *Images of Women in Fiction* cuenta con dos colaboradores masculinos, contiene más análisis de autores masculinos que de mujeres, y a menudo adopta una actitud negativa ante las obras escritas por mujeres. Hacia 1975 la situación había cambiado radicalmente. Cuando en ese año Cheryl L. Brown y Karen Olson empezaron a elaborar su antología *Feminist Criticism: Essays on Theory, Poetry and Prose* se sintieron sorprendidas (y enfadadas) al comprobar que «lo que las críticas escribían sobre la literatura escrita por mujeres, no tenía acceso a publica-

[1] Tal y como lo cita Register, 13-14.

ciones serias y no estaba fácilmente al alcance de los estudiantes y los profesores que pudieran estar interesados en ellas» (prólogo, XIII). Para compensar esta tendencia, su antología (que no se publicó hasta 1978) no incluyó ningún autor masculino, y todos los ensayos trataban, o de cuestiones teóricas o de obras escritas por mujeres. Este enfoque centrado en la mujer se ha convertido en la tendencia dominante dentro de la crítica feminista angloamericana.

Antes de pasar a estudiar más detenidamente los grandes trabajos que se han producido dentro de esta «segunda fase» de la crítica feminista conviene señalar que no todos los libros escritos por críticas feministas sobre obras escritas por mujeres son ejemplos de crítica feminista. En un principio, muchos trabajos no feministas ejercieron una gran influencia, a causa de la confusión de estas categorías, como por ejemplo una obra de Patricia Beer, *Reader, I Married Him*, de 1974. En su prólogo, la autora se distancia claramente de otras obras relacionadas con «el tema de la liberación de la mujer» (ix), puesto que todas ellas comparten un grave defecto:

> Sea lo que sea lo que pretenden hacer, el hecho es que tratan la literatura como si fuera un conjunto de panfletos en los que buscar ejemplos que ilustren la propia tesis que quieren demostrar, falsificando y omitiendo cuanto sea necesario, dando más importancia al argumento en sí que a la obra de arte del autor. Este enfoque retórico es lamentable, pues las novelas y las obras de teatro son mucho más valiosas cuando ni el lector ni el crítico las utilizan como medio para conseguir un fin.
>
> (ix)

El libro de Beer no cae en este deplorable error, pues «la novela en particular, cuando no es utilizada en provecho de una determinada tesis, muestra claramente cómo son y cómo eran las cosas» (ix). En otras palabras, la autora cree en la existencia de una especie de saber «imparcial», oponiéndose así al principio básico de las feministas de que es imposible ignorar la influencia de las relaciones de poder y las jerarquías sociales en este sentido. Beer también parece convencida de que *ella* puede captar la realidad en las novelas que analiza, especialmente porque no sigue tendencias feministas. Ningún otro tipo de compromiso político parece tener la más mínima posibilidad de distorsionar la representación de la realidad que Beer busca, o en cualquier caso no menciona ninguno. *Su* libro no está escrito para fanáticos, sino para el lector perspicaz: «(Pensé que) el tema podría resultar interesante para aquellos lectores que, sin ser necesariamente estudiantes de literatura, o defensores del movimiento de liberación de la

mujer, tuvieran alguna inquietud por la novela y la causa de la emancipación de la mujer» (ix).

El movimiento de liberación de la mujer parece repeler a la autora que se esfuerza en desterrarlo de su libro desde el principio, pero, por otro lado, muestra un interés especial en mencionarlo (lo hace dos veces en media página) porque sabe que entre los defensores de este «enfoque retórico» se encuentran muchos de sus lectores. Si consideramos la crítica feminista como una crítica política guiada por el deseo de combatir todas las manifestaciones de machismo y sexismo, evidentemente, el libro de Patricia Beer no es crítica feminista. Su deseo de mantenerse en una posición «neutra» liberal, destaca claramente en el prólogo (y en sus argumentaciones a lo largo del libro). Al situarse en ese terreno medio al que aspiran los «buenos liberales», no está ni a favor ni en contra del movimiento de la liberación de la mujer; por el contrario, confiesa tener un gran interés tanto por la novela como por la «causa de la emancipación de la mujer». Esta especie de crítica «pseudofeminista» no es de gran interés para estudiosos de la crítica literaria feminista.

A finales de los 70 aparecieron tres importantes estudios acerca de la literatura escrita por mujeres, entendiéndola como perteneciente a una «subcultura», como una tradición literaria específicamente femenina: *Literary Women* (1976) de Ellen Moers, *A literature of Their Own* (1977) de Elaine Showalter, *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar. En conjunto, estas obras representan la mayoría de edad de la crítica feminista angloamericana. Ahí estaban, por fin, los estudios *especializados* tan esperados sobre las grandes escritoras de la historia de la literatura británica y americana. Estas obras, eficaces y comprometidas, valiosas fuentes de inspiración, encontraron rápida y merecidamente un público entusiasmado de mujeres. Hoy en día estas obras son ya consideradas verdaderos clásicos dentro de la crítica literaria feminista.

Los tres libros consiguen definir una tradición específicamente femenina en la literatura, basándose en que, como explica Showalter, «la tradición literaria femenina proviene de la relación envolvente que se da entre la mujer que escribe y la sociedad» (12). En otras palabras, para estas críticas es la *sociedad* y no la *biología* la que conforma la percepción literaria del mundo propia de las mujeres. En cualquier caso, este punto de partida común no debe impedirnos reconocer las diferencias interesantes que existen entre estos tres libros.

«Literary Women»

Literary Women, de Ellen Moer, fue el resultado de un largo periodo de reflexión sobre las mujeres y la literatura, proceso que comenzó en 1963, año en que se publicó *The Feminine Mystique* de Betty Friedan. Este libro cambió el modo de pensar de Moer acerca de la necesidad de tratar a las escritoras como un grupo aparte. «Al principio», escribe, «pensaba que separar a las grandes escritoras del curso general de la historia de la literatura basándose en el sexo era una idea inútil, pero algunas cosas me han hecho cambiar de opinión» (xv). Las razones para este cambio de opinión fueron, en primer lugar, los resultados convincentes que ofrecía dicha separación, en segundo lugar, el hecho de que «en realidad ya marginamos a la escritora sin saberlo» (xv), y por último, una mayor comprensión de la auténtica naturaleza de la historia de las mujeres. De este modo, Moers refleja el desarrollo de muchas otras intelectuales: de considerar todos los intentos de separar a las mujeres de la corriente principal del desarrollo histórico, una forma de antiigualitarismo, pasaron, durante los años 60, a aceptar la necesidad política de considerar a las mujeres un grupo aparte, con el fin de poder responder a la estrategia machista de someter a la mujer incluyéndola en la categoría general de «hombre».

Literary Women fue el primer intento de describir la historia de la literatura de mujeres como una «corriente profunda rápida y poderosa» (63) que subyace o acompaña a la tradición principal masculina, y, puesto que fue la primera en abordar un terreno tan poco conocido, fue muy bien acogida. Tillie Olsen calificó a *Literary Women* de «libro de instrucciones catalizador, que define autoritariamente la amplitud, la profundidad y la variedad de la literatura escrita por mujeres... nadie puede leerla de otra manera»[2]. Ellen Moer sin duda merecía este comentario en 1977, pero es indicativo del paso al que ha evolucionado la crítica literaria feminista, el hecho de que una persona que leyera *Literary Women* en 1985 probablemente no compartiría la visión de Tillie Olsen. *Literary Women* sigue siendo un libro interesante y bien escrito, aunque a veces cae en hipérboles sentimentales, como cuando Moers se entusiasma hablando de George Sand y Elizabeth Barrett Browning:

> Qué seres tan milagrosos fueron. Un magnetismo especial emana

[2] Citado en la cubierta de la edición que Women's Press ha hecho de *Literary Women*.

> de sus historias vivas, una especie de poder irresistible que atraía al mundo hacia ellas —y todos los bienes y bendiciones que puedan facilitar y adornar la vida de una mujer en palabras.
>
> (5)

Sin embargo, el entusiasmo por el descubrimiento de un nuevo terreno ya parece acabado, y el lector de 1985 puede pensar que el libro de Ellen Moer no es en realidad muy satisfactorio, ni como historia de la literatura, ni como crítica literaria. Está demasiado absorto en problemas circunstanciales, completamente al margen de cualquier teoría literaria que pueda servir de instrumento a la crítica, y demasiado limitado en su concepción de la Historia y sus relaciones con la literatura para resultar convincente como historiografía.

Moers considera la Historia primero y ante todo una buena historia, o un complot irresistible con el que identificarse y simpatizar:

> La primera razón por la que cambié de opinión acerca de la historia de las literatas fue la Historia misma, la historia de la literatura viviente y desplegada del periodo que he estudiado en este libro. La lección que he aprendido es que uno debe conocer la historia de las mujeres para conocer la literatura.
>
> (xvi)

Para ella la Historia es una crónica en el sentido medieval de la palabra: una cuidadosa anotación de todo lo que el cronista considera interesante desde su propia perspectiva. En este caso la cronista piensa que su versión de los sucesos, que suele presentar como un conjunto de «hechos» en bruto, sin estructura, constituyen la «Historia». Igualmente, Ellen Moers piensa que, como autora de su historia, no tiene ninguna influencia en ella: «Son las escritoras mismas y no mi ideología particular las que han organizado mi libro —*sus* preocupaciones, *su* lenguaje» (xii). Esta creencia en la posibilidad de elaborar un registro neutral de los hechos parece totalmente fuera de lugar en una obra que, al fin y al cabo, se declara feminista.

La confianza de Moers en las categorías estéticas y literarias, y especialmente su convencimiento de que debemos *saber* qué escritoras fueron «grandes» (el subtítulo de *Literary Women* es «The Great Writers» [Las grandes escritoras]), evita afrontar el hecho de que la categoría de «grandeza» ha sido siempre muy problemática para las feministas, dado que los criterios de grandeza están claramente en contra de la inclusión de las mujeres en el canon literario. Como panorámica de la literatura de mujeres inglesa, americana y francesa, a partir de finales del siglo XIX, *Literary Women,* con sus resúmenes intrigantes, su

énfasis en los detalles personales y anécdotas biográficas, cumple un gran objetivo en su papel de introducción preliminar, pero leído hoy en día, difícilmente podemos considerarlo más que una simple obra pionera en este campo, una obra que abriría el camino para las historias feministas de la literatura que surgirían un año o dos después de que fuera publicada.

«A Literature of Their Own»

Elaine Showalter no comparte con Moers la idea de que la literatura de mujeres sea un movimiento internacional «apartado pero no subordinado a la corriente principal: una corriente profunda rápida y poderosa» (cita de Showalter, *A Literature of Their Own,* 10), recalcando en cambio, junto con Germaine Geer, la «transitoriedad de la fama literaria de las mujeres» o el hecho de que las escritoras que fueron célebres en su tiempo, parecen desaparecer sin dejar rastro en la posteridad. Showalter comenta:

> De esta manera, cada generación de escritoras se ha encontrado, en cierto sentido, sin historia, obligada a redescubrir el pasado de nuevo, forjando una y otra vez la conciencia de su sexo. Dada esta perpetua interrupción, y el odio de las feministas entre ellas, que impide crear un sentimiento de identidad colectivo, no parece posible hablar de un «movimiento».
>
> (11-12)

En *A Literature of Their Own,* Showalter se propone «describir la tradición de las novelistas inglesas desde la generación de las Brontë hasta la actualidad, y mostrar que el desarrollo de esta tradición es similar al de cualquier otra subcultura literaria» (11). En sus esfuerzos por rellenar el espacio que separa las «fronteras de la literatura» de «las cumbres de Austen, los precipicios de Brontë, la cordillera de Eliot, y las colinas de Woolf» (vii), descubre las tres fases principales del desarrollo histórico supuestamente comunes a todas las subculturas literarias:

> En primer lugar, hay una fase prolongada de imitación de las características principales de la tradición dominante, y una *interiorización* de sus modelos de arte y sus concepciones de los roles sociales. En segundo lugar, hay una fase de *protesta* contra estos modelos y valores, y de *defensa* de los derechos y valores de la minoría, incluyendo una petición de autonomía. Por último, hay una fase de *autodescubrimiento,* una vuelta hacia el interior liberada de

> parte de la dependencia de la oposición, una búsqueda de identidad. En una correcta terminología, estas fases podrían denominarse *Femenina, Feminista,* y *de la Mujer.*
>
> (13)

El periodo Femenino empieza con la aparición de pseudónimos en 1840, y dura hasta la muerte de George Eliot, en 1880; la fase Feminista va desde 1880 hasta 1920 y la fase de la Mujer empieza en 1920 y continúa en la actualidad, aunque emprendió un nuevo rumbo a partir de los años 60 con la irrupción del movimiento de la mujer.

Esta es, pues, la panorámica que Showalter nos presenta de la literatura de mujeres en Gran Bretaña a partir de 1840. Su mayor contribución a la historia de la literatura en general, y a la crítica feminista en particular, es el énfasis que pone en el redescubrimiento de escritoras olvidadas o rechazadas. Gracias a los esfuerzos de Showalter, muchas escritoras hasta ahora ignoradas han empezado a tener el reconocimiento que merecían; *A literature of Their Own* es una verdadera mina de información sobre las escritoras menos conocidas de ese periodo. En esta obra encontramos una gran erudición y un entusiasmo y respeto admirables por el tema que trata. Sus errores hay que situarlos en otros aspectos: en sus presunciones teóricas acerca de la relación que existe entre la literatura y la realidad, y entre la política feminista y la evaluación literaria, cuestión que ya he mencionado en mi comentario sobre el capítulo que Showalter dedica a Virginia Woolf en *A Literature of Their Own.* Dado que Showalter, a diferencia de Moers y Gilbert y Gubar, ha escrito además varios artículos sobre la teoría de la crítica feminista, no me parece necesario señalar más consecuencias teóricas de su crítica en *A Literature of Their Own.* Sus perspectivas teóricas se discutirán más a fondo en el capítulo 4, «Reflexiones Teóricas».

«The Madwoman in the Attic»

El impresionante volumen de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar ofrece a la lectora feminista un conjunto de estudios minuciosos sobre las principales escritoras del siglo XIX: Jane Austen, Mary Shelley, las Brontë (especialmente Charlotte), George Elliot, Elizabeth Barret Browning, Christina Rossetti y Emily Dickinson son objeto de un estudio detallado por parte de estas dos críticas. Pero *The Madwoman in the Attic* es más que un «simple» conjunto de lecturas. Si por un lado aspira a proporcionarnos una nueva concepción de la natura-

leza de la «tradición literaria específicamente femenina» (xi) del siglo XIX, también se propone elaborar una teoría nueva y ambiciosa sobre la creatividad literaria de las mujeres. La primera sección titulada «Towards a feminist poetics» nos presenta los esfuerzos de las autoras en «ofrecer modelos para la comprensión de la dinámica de la respuesta literaria de las mujeres a las contenciones y aserciones machistas».

La investigación de Gilbert y Gubar muestra cómo en el siglo XIX (igual que en la actualidad) la ideología machista dominante presenta la creatividad artística como una cualidad específicamente masculina. El escritor es «el padre» de su texto; a imagen y semejanza del Creador Divino, él se convierte en el Autor —el único origen y total significado de su trabajo. Gilbert y Gubar se hacen la siguiente pregunta: «¿Qué ocurre si este orgulloso Autor cósmico masculino se convierte en el único modelo válido para los escritores que están empezando?» (7). Su respuesta es que, puesto que esto es lo que ocurre en nuestra sociedad machista, las mujeres creativas encuentran muchas dificultades a la hora de enfrentarse a las consecuencias de este mito falocéntrico de la creatividad:

> Puesto que tanto el machismo como los textos que inspira, subordinan y aprisionan a las mujeres, antes de que intenten siquiera alcanzar el bolígrafo que tan rigurosamente se mantiene fuera de su alcance, no tienen más remedio que escapar de los textos machistas que, definiéndolas como «ceros a la izquierda», les niegan cualquier tipo de independencia para plantear alternativas a la autoridad que las ha encercelado y les ha impedido alcanzar ese bolígrafo.
>
> (13)

El definir la creatividad como una cualidad masculina, implica que las imágenes literarias predominantes de la feminidad son igualmente fantasías. A las mujeres se les niega el derecho de crear sus propias imágenes de feminidad, y se ven, en cambio, obligadas a conformarse con los modelos machistas que se les imponen. Gilbert y Gubar demuestran claramente cómo en el siglo XIX se interpretaba el «eterno femenino» como una especie de visión de belleza angelical y dulzura: desde la Beatriz de Dante, la Margarita y la Makarie de Goethe, hasta el «ángel de la casa» de Coventry Patmore, la mujer ideal es una criatura pasiva, dócil y sobre todo *sin personalidad.* Las autoras comentan agudamente que:

> No tener personalidad no es sólo ser noble, sino estar muerto.

> Una vida sin historia, como la vida de la Makarie de Goethe, es una vida de muerte, es la muerte en vida. El ideal de «pureza contemplativa» evoca, en último término, tanto al cielo como al cementerio.
>
> (25)

Pero tras el ángel se oculta el monstruo: el anverso de la idealización masculina de la mujer es el miedo a la feminidad. El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que *tiene* una historia que contar —en resumen, una mujer que rechaza el papel sumiso que el machismo le ha asignado. Gilbert y Gubart señalan personajes como Goneril y Regan de Shakespeare o Becky Sharp de Thackeray, así como la tradicional colección de «diosas brujas terribles como la Esfinge, la Medusa, Circe, Kali, Dalila, y Salomé, que poseen todas un arte dual que les permite seducir a los hombres y robarles su energía creadora» (34). Para Gilbert y Gubart, el monstruo mujer es *dual,* precisamente porque tiene algo que contar: siempre cabe la posibilidad de que decida no contar nada —o contar una historia diferente. La mujer dual es aquella cuya conciencia es impermeable al hombre, aquella que deja que se introduzca en su mente el pensamiento fálico masculino. De esta manera, Lilith y la Reina de *Blancanieves* se convierten en claros ejemplos del monstruo mujer que existe en la imaginación masculina.

Las autoras de *A Madwoman in the Attic* pasan entonces a analizar la situación de la artista dentro de una sociedad machista: «para la artista, el proceso esencial de autodefinición está complicado por todas las definiciones machistas que intervienen entre ella y su propio Yo» (17). La espantosa consecuencia de esta situación es que la escritora llega a padecer una ansiedad de autoría que la debilita. Si se define al autor como un ser masculino, y la mujer se encuentra que ella está definida como una criatura que le *pertenece,* ¿cómo se va a atrever jamás a coger un bolígrafo? Gilbert y Gubar formulan esta pregunta, pero la dejan sin contestar. Sin embargo, pasan a señalar lo que ellas consideran problemas fundamentales de la crítica literaria feminista:

> Puesto que la voz principal que oye es la del hombre, ¿intenta la Reina parecerse al Rey, imitando su tono, sus inflexiones, su fraseo, su punto de vista? ¿O por el contrario le contesta con su propio vocabulario, su propio timbre, insistiendo en defender su propia opinión? Pensamos que estas son las preguntas básicas que la crítica literaria feminista —en la teoría y en la práctica— debe responder y, por lo tanto, son cuestiones a las que volveremos

> una y otra vez, no sólo en este capítulo, sino en todos nuestros estudios sobre las escritoras del siglo XIX.
>
> (46)

La respuesta de Gilbert y Gubar a su propia pregunta es compleja. Trazando «los difíciles caminos por los que la mujer del siglo XIX venció a su «ansiedad de autoría», rechazó las reglas machistas, y redescubrió o recordó a sus predecesoras, que le ayudarían a encontrar el poder propio de la mujer» (59), parecen creer que efectivamente existe un «poder propio de la mujer», pero que este poder tendría que dar un rodeo para poder manifestarse contra los efectos negativos de los modelos de lectura machistas. Esta es, pues, la tesis principal de *The Madwoman in the Attic:* en palabras de Dickinson, las escritoras, han decidido «Decir la verdad pero decirla indirectamente» o, como Gilbert y Gubar explican en el párrafo más importante de su libro:

> Desde Jane Austen y Mary Shelley, hasta Emily Brontë y Emily Dickinson las mujeres han escrito obras literarias que, en cierto sentido, son como palimpsestos, obras cuyas superficies ocultan y oscurecen niveles de significación más profundos, menos accesibles (y menos aceptables socialmente). Así, estas autoras alcanzaron una difícil meta: una autoridad literaria auténticamente feminista, oponiéndose y adaptándose simultáneamente a los modelos literarios machistas.
>
> (73)

En otras palabras, para Gilbert y Gubar, la voz de la mujer es una voz dual, pero en cualquier caso honrada, y realmente de mujer. La estrategia literaria de las mujeres consiste en «asaltar y revisar, destruir y reconstruir las imágenes de la mujer que hemos heredado de la literatura masculina, especialmente... las polaridades paradigmáticas del ángel y el monstruo» (76). Y aquí es donde el epónimo de loca aparece por primera vez en su explicación. La loca, como Bertha Mason en *Jane Eyre* es:

> Por lo general la doble de la *autora,* en cierto sentido, una imagen de su ansiedad y su rabia. De hecho, gran parte de la poesía y de la novela escrita por mujeres evoca a esta criatura loca para que las autoras puedan afrontar su sentimiento de fragmentación propio y único de las mujeres, su propia conciencia de las discrepancias que existen entre lo que son y lo que deberían ser.
>
> (78)

El «doble loco» o «la esquizofrenia de la autoría que tiene la mu-

jer» (78) es el factor común de *todas* las novelas del siglo XIX estudiadas en este libro, así como de la novela de la mujer en el siglo XX (78). La figura de la loca es, pues, *literalmente* la respuesta a todas las preguntas que se han formulado acerca de la creatividad de la mujer:

> Proyectando su ira y su enfermedad en personajes espantosos, creando dobles oscuros de sí mismas y heroínas, las escritoras se identifican con las autodefiniciones que el machismo les ha inculcado, y al mismo tiempo las revisan. Todas las escritoras de los siglos XIX y XX que evocan al monstruo femenino en sus poemas y novelas alteran su significado en virtud de su propia identificación con él. El sentimiento de inferioridad de la autora suele ser la causa de que la bruja-loca-monstruosa sea una transformación tan crucial del propio Yo de la autora.
>
> (79)

La figura de la loca se convierte en una estrategia literaria emblemática y sofisticada que, según Gilbert y Gubar, da a la novela de la mujer en el siglo XIX su lado *revolucionario:* «Paródica, dual y extraordinariamente sofisticada, toda esta literatura es a la vez reaccionaria y revolucionaria, incluso si está escrita por autoras que solemos identificar con modelos de resignación angelical» (80). El ángel y el monstruo, la dulce heroína y la loca rabiosa son aspectos de la propia imagen de la autora, así como de su traicionera estrategia antimachista. Gilbert y Gubar extienden sus series de oposiciones binarias recalcando el uso recurrente de imágenes de confinamiento y escape, salud y enfermedad, fragmentación y totalidad, en las novelas que estudian. Sus lecturas verdaderamente creativas y originales a veces y su compleja teoría acerca de la creatividad de las mujeres ha inspirado ya a muchas críticas que continúan el trabajo que ellas comenzaron[3].

Gilbert y Gubar son conscientes de ello. El modelo de teoría de la crítica feminista que proponen es muy sofisticado, especialmente si se compara con el nivel general de debate teórico entre las críticas feministas angloamericanas. Pero ¿qué tipo de teoría recomiendan en realidad? ¿Cuáles son las implicaciones políticas de sus tesis? El primer aspecto problemático de su estudio es su insistencia en la identi-

---

[3] En Escandinavia, la crítica sueca Brigitta Holm ha utilizado de forma muy creativa las ideas que se exponen en *The Madwoman in the Attic*, para su estudio de Fredrika Bremer, creadora de la novela realista sueca. La primera novela realista noruega, *Amtmandens døttre,* también fue escrita por una mujer, Camilla Collett, y Holm intenta encontrar las razones que expliquen por qué las mujeres fueron las pioneras en el realismo escandinavo. Posteriormente, las mujeres también estuvieron a la cabeza de la novela naturalista escandinava: en Noruega, Amalie Skram *(Constance Ring, Lucie)* y en Suecia Victoria Benedictsson *(Pengar*-«Dinero») escribió novelas feministas de gran interés sobre la lucha entre los sexos hacia los años 1880 y 1890.

dad del autor y el personaje. Como Kate Millett había hecho antes que ellas, Gilbert y Gubar afirman repetidamente que el personaje (concretamente la loca) es el doble de la *autora,* «una imagen de su propia rabia y ansiedad» (78), afirmando que

> a través de la violencia de su doble, la autora representa su deseo de escapar de las casas y los textos de los hombres, y al mismo tiempo se da cuenta de lo perjudicial que resulta la rabia que se contiene hasta que no se puede resistir ni un momento más.
>
> (85)

Su punto de vista crítico da por sentado que hay una *auténtica* mujer oculta tras la fachada machista, y la tarea de la crítica feminista es descubrir la verdad. En un estudio detallado sobre *The Madwoman in the Attic,* Mary Jacobous critica con razón «la complicidad no declarada de la autora con la «falacia» autobiográfica, por medio de la cual los críticos mantienen que la literatura de la mujer está más cercana a la experiencia real que la literatura que hacen los hombres, que el texto de una mujer es su autora, o en último término una extensión de su subconciente» (520). Aunque ambas críticas evitan las conclusiones demasiado simplistas, terminan a veces en una posición peligrosamente reduccionista: bajo el texto manifiesto, que no es más que una «superficie» que «oculta y oscurece niveles de significación más profundos, menos accesibles...» (73), está la *auténtica* verdad de los textos.

Todo esto recuerda a otros tipos de críticas reduccionistas, como el psicoanálisis o la crítica marxista. En este caso no es el complejo de Edipo del autor ni la situación que ocupa en la lucha de clases, lo que se considera como única y auténtica verdad del texto, sino su permanente e invariable *fervor feminista.* Este enfoque, que en formas menos sofisticadas es quizá el que más aparece en la crítica feminista angloamericana, convierte *todos* los textos escritos por mujeres en textos feministas, porque siempre y sin excepción consigue encontrar en ellos algún elemento que, de una manera u otra, encarne el «fervor feminista» contra la opresión machista. De esta manera, los estudios de Gilbert y Gubar sobre la obra de Jane Austen no tienen la misma fuerza que sus estudios sobre Charlotte Brontë, precisamente porque insisten en definir la rabia como *única* señal positiva de una conciencia feminista. No aprecian la sutil ironía de Austen, mientras que la rabia y el malhumor tan explícitos en la obra de Charlotte Brontë les proporcionan el fondo adecuado para una brillante exposición.

Al margen de otros aspectos discutibles de este enfoque, la insistencia en considerar a la autora como el elemento que dota al texto

de su único y auténtico significado, en realidad mina la postura antimachista de Gilbert y Gubar. Habiendo calificado la obra de Edward Said *Beginnings* de «meditación miniaturizada sobre la palabra *autoridad*» (4) y de ejemplo de descripción de «el autor y la autoridad de cualquier texto literario» (5), citan la afirmación de Said de que «la unidad o integridad del texto se mantiene mediante una serie de relaciones genealógicas: autor-texto, principio-medio-fin, texto-significado, lector-interpretación, y así sucesivamente. *Bajo todas estas relaciones están las imágenes de sucesión, de paternidad, de jerarquía*» (5)[4]. Pero resulta cuando menos inconsecuente aceptar con Said que la interpretación tradicional de la relación autor-texto es jerárquica y autoritaria, sólo para proceder a escribir un libro de más de 700 páginas que ni una sola vez cuestiona la autoridad de la *mujer* que escribe. Si de verdad hemos de rechazar el modelo de autor como Dios Padre de su texto, no basta con oponerse a la ideología machista que implica esta metáfora paternal. Es igualmente necesario rechazar la *práctica crítica* a la que conduce, que se basa en el autor como significado transcendental de su texto. Para la crítica machista, el autor es la fuente, origen y significado del texto. Si hemos de deshacer esta práctica machista de *autoridad*, hemos de dar un paso hacia adelante y proclamar junto con Roland Barthes la muerte del autor. Vale la pena citar los comentarios de Barthes acerca del papel del autor:

> Una vez que se ha eliminado al Autor, la pretensión de descifrar un texto se convierte en algo inútil. Darle a un texto un Autor supone imponerle un límite, dotarlo de un significado final, cerrarlo. Esta concepción conviene mucho a la crítica, que se asigna a sí misma la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus condicionantes: sociedad, historia, psicología, grado de libertad) tras el texto: una vez que se ha encontrado al Autor, el texto está «explicado» —victoria para el crítico.
>
> («The Death of the Author», 147)

La objeción de Barthes a una crítica que se centra en el autor, puede aplicarse muy oportunamente a *The Madwoman in the Attic.* ¿Cuál es entonces la alternativa? Según Barthes, todo consiste en aceptar la *multiplicidad* de la literatura, en la que «hay que *descubrirlo* todo, no *descifrarlo*» («The Death of the Author», 147):

> El espacio literario hay que recorrerlo, no atravesarlo; el escribir ininterrumpidamente, hace que el significado se evapore también

[4] Ver la cursiva de Gilbert y Gubar. Citan a Said, 162.

ininterrumpidamente. Precisamente de esta forma la literatura (sería mejor decir escritura a partir de ahora), negándose a asignar un «secreto», un significado último, al texto (y al mundo, entendido como texto), libera lo que podríamos llamar una actividad antiteológica, una actividad auténticamente revolucionaria, pues negarse a fijar el significado es, en último término, negar a Dios y a sus hipóstasis —razón, ciencia, ley.

(«The Death of the Author», 147)

La creencia de Gilbert y Gubar en que la esencia de todo texto escrito por una mujer es la auténtica voz de la autora oculta los problemas que plantea su teoría sobre la ideología machista. Para ellas, como para Kate Millett, la ideología se convierte en una totalidad monolítica y unificada que no conoce contradicciones; una «feminidad» milagrosamente intacta puede eliminar su fuerza. Si el machismo genera unas estructuras ideológicas que lo invaden todo, es difícil comprender cómo en el siglo XIX algunas mujeres consiguieron desarrollar o mantener una conciencia feminista no contaminada por las estructuras machistas dominantes. Como Mary Jacobous ha señalado, el énfasis de Gilbert y Gubar en las técnicas engañosas de la escritora la vuelven «evasiva a costa de una libertad que las poetisas del siglo XX han buscado ansiosamente: la libertad de ser leídas como algo más que como víctimas excepcionalmente articuladas de un complot machista» («Review of *The Madwoman in the Attic*», 522).

En otras palabras, ¿cómo es posible que las mujeres llegaran a escribir nada en absoluto, si desde el momento mismo en que nacían estaban rodeadas de un implacable adoctrinamiento machista? Gilbert y Gubar evitan esta cuestión, señalando tímidamente como conclusión de su primer capítulo «A pesar de los obstáculos que representa la imagen doble del ángel y el monstruo, a pesar de los miedos a la esterilidad y de las ansias de autoría que han padecido las mujeres, han existido generaciones de textos escritos por mujeres» (44). Esto es cierto, pero ¿por qué? Sólo un estudio más profundo de la naturaleza fragmentada y contradictoria de la ideología machista ayudaría a Gilbert y a Gubar a contestar esta pregunta. En este sentido son muy oportunos los argumentos de Cora Kaplan contra Kate Millett[5].

Las feministas tienen que saber dar cuenta de los aspectos paradójicamente productivos de la ideología machista (los momentos en los que esta ideología se falla a sí misma) así como de sus implicaciones opresivas evidentes, para poder responder a la difícil pregunta de por

[5] Ver capítulo 1, págs. 39-44.

qué algunas mujeres consiguen oponerse a las estrategias machistas a pesar de las adversidades que se amontonan ante ellas. En el siglo XIX, por ejemplo, sería cierto decir que la predilección del machismo burgués por un humanismo liberal como «ideología legítima» daba argumentos y municiones al movimiento feminista burgués que estaba en auge en aquel entonces. Si se aceptaba que los derechos del individuo eran sagrados, era cada vez más difícil argumentar por qué no lo iban a ser los de la mujer. Así como las ideas machistas y burguesas, aunque emancipadoras, de *liberté, égalité* y *fraternité* posibilitaron el ensayo de Mary Wollstonecraft sobre los derechos de la mujer, el ensayo de John Stuart Mill sobre el sometimiento de la mujer fue un producto del humanismo liberal machista. Gilbert y Gubar pasan por alto estos aspectos, mencionando a Mill sólo dos veces de pasada, citándolo en ambas ocasiones como paralelo de Mary Wollstonecraft. Su teoría de que la esencia de la mujer durante siglos ha sido una rabia encubierta no puede enfrentarse cómodamente a un texto escrito por un hombre que aborda *abiertamente* el tema de la opresión de la mujer.

Este callejón sin salida que encontramos en la obra de Gilbert y Gubar se ve acentuado y agravado por el uso constante del epíteto «female». Entre feministas se ha establecido hace tiempo la costumbre de emplear «femenine» (y «masculine») para referirse a *convenciones* sociales (modelos de sexualidad y comportamiento impuestos por normas sociales y culturales), y reservar «female» y «male» para aspectos estrictamente biológicos de la diferencia sexual. En este sentido, «femenine» representa la educación y «female» la naturaleza. La «feminidad» es un factor cultural: no se nace mujer, llega una a serlo, afirma Simone de Beauvoir. Vista desde esta perspectiva, la opresión machista consiste en imponer ciertos modelos sociales de feminidad a todas las mujeres, con el fin de hacernos creer que estos modelos de «feminidad» son los *naturales*. Así, una mujer que se niegue a aceptarlos puede ser considerada *no femenina* y *no natural*. La confusión de ambos conceptos obedece a intereses machistas. Las feministas, por el contrario, tienen que desentrañar esta confusión, y dejar bien claro que, aunque todas las mujeres son sin duda alguna *hembras* («female»), esto no implica que todas sean *femeninas*. Esto es cierto tanto si se aplican criterios machistas para definir la feminidad como si se aplican criterios feministas.

El rechazo de Gilbert y Gubar a admitir esta distinción léxica hace que su argumento resulte confuso. ¿A qué se refieren cuando hablan de «female creativity» (creatividad de la mujer)? ¿Se trata de una cualidad natural, esencial e innata en las mujeres? ¿Es acaso una creatividad «femenina», en el sentido de que responde a ciertos mo-

delos de comportamiento impuestos a la mujer? ¿O es una creatividad propia de un sujeto que se sitúa en una perspectiva femenina, en sentido psicoanalítico? Gilbert y Gubar parecen defender la primera hipótesis, pero de una forma ligeramente más compleja: en una determinada sociedad machista, todas las mujeres (puesto que son biológicamente hembras) adoptarán ciertas estrategias para oponerse a la opresión machista. Estas estrategias serán «female» (propias de la mujer) porque serán las mismas para todas las mujeres sometidas a dichas condiciones. Esta explicación da por sentado que la ideología machista es homogénea y que su influencia lo invade todo. Deja igualmente poco margen para comprender lo difícil que puede llegar a ser para una mujer el alcanzar una especie de «feminidad total» o cómo una mujer puede llegar a situarse en una perspectiva masculina —es decir, convertirse en grandes defensoras del *status quo* machista.

En el último capítulo de su preámbulo teórico («The parables of the cave») Gilbert y Gubar comentan la «introducción del autor» a la obra «The Last Man» (1826), de Mary Shelley, donde la autora nos cuenta cómo encontró unas hojas sueltas del mensaje de una Sibila en una visita a su cueva[6]. Mary Shelley decide pasar el resto de su vida descifrando aquellos fragmentos y transmitiendo el mensaje de una forma más inteligible. Gilbert y Gubar utilizan esta historia como parábola de su forma de entender la situación de la escritora dentro de una sociedad machista.

> Esta historia es la historia de la artista que entra en la caverna de su propia mente y encuentra las hojas sueltas, no sólo de su poder, sino también de la tradición que haya podido generar ese poder. El cuerpo del arte de sus precursoras, y con él, el cuerpo de su propio arte, yace deshecho alrededor suyo, desmembrado, olvidado, desintegrado. ¿Cómo podrá ella recordarlo, formar parte de él, unirse a él, integrarse en él y conseguir de esa manera su propia integridad, su propio Yo?
>
> (98)

Esta parábola es igualmente una exposición de la estética feminista de Gilbert y Gubar. El énfasis está en la integridad en la *reunión* de las hojas de la Sibila (pero nadie pregunta por qué la Sibila decidió dejar su sabiduría *desperdigada)* la literatura de la mujer sólo puede existir como un todo estructurado y objetivo. La integridad de la mujer es un reflejo de la integridad del texto; toda creatividad tiene como

---

[6] Para un análisis más profundo de la postura de Mary Shelley, ver Jacobus, «Is there a woman in the text?».

esencia un individuo humanista integrado. Una concepción fragmentada del Yo o de la conciencia sería para Gilbert y Gubar como un Yo enfermo. Un buen texto es un todo orgánico, a pesar del sofisticado mecanismo que las autoras de *The Madwoman in the Attic* emplean para referirse a las obras que estudian.

Pero este énfasis en considerar la integridad y la totalidad como ideal de la literatura de la mujer puede tacharse de machista o —más concretamente— de fálico. Como Lucy Irigaray y Jacque Derrida han explicado, el pensamiento machista forma sus propios criterios de lo que considera valores «positivos» basándose en considerar el Falo y el Logos los indicadores fundamentales de la cultura occidental[7]. Las consecuencias de todo ello son asombrosamente simplistas: cualquier cosa que se conciba como análogo a los así llamados valores «positivos» del Falo se considera bueno, auténtico, bello; cualquier cosa que *no* esté construida de acuerdo con el modelo del Falo se considera caótico, fragmentado, negativo o inexistente. El Falo se suele concebir como una forma total, unitaria y simple, como oposición al terrible caos de los genitales femeninos. Ahora se puede argumentar que la creencia de Gilbert y Gubar en totalidades unitarias responde a estos criterios estéticos machistas. Como hemos visto en el caso de las críticas feministas a Virginia Woolf, una cierta preferencia de las feministas por el realismo sobre el modernismo se puede interpretar de la misma manera. En lo que a esto se refiere, gran parte del feminismo angloamericano —Gilbert y Gubar no son excepciones— opera todavía bajo los criterios estéticos machistas de la Nueva Crítica.

La esperanza de Gilbert y Gubar de que su obra contribuirá a recrear la unidad perdida de la mujer conlleva la siguiente presunción:

> En cierto sentido, para nosotras este libro es un sueño de la «madre patria» de Christina Rossetti. En un sentido, es un intento de reconstruir las hojas de la Sibila, hojas que nos persiguen con la posibilidad de que si conseguimos unir sus fragmentos, sus partes nos contarán la historia de la carrera de una artista, «la madre de todas nosotras» como diría Gertrude Stein, una mujer a quien la poética machista ha deshecho, a quien hemos tratado de recordar. (101)

El párrafo continúa con un breve esbozo de la historia de esta artista desde Jane Austen y Maria Edgworth hasta George Eliot y Emily

[7] Ver la parte segunda para un estudio más profundo de la teoría feminista francesa en general, y las páginas 115-116 para una presentación de algunos de los aspectos de la teoría derrideana.

Dickinson. La obsesión por la integridad, por considerar a la escritora como único *significado* de los textos que estudian, culmina pues en su conclusión lógica: el deseo de contar la historia de una posible «Mujer de Un».

Desde un punto de vista, se trata de un proyecto loable, puesto que las feministas desean hacer hablar a las mujeres, obviamente; pero, visto desde otra perspectiva, conlleva ciertas implicaciones políticas y estéticas dudosas. En cierto sentido, no deja de ser problemático intentar hablar *por* otra mujer, puesto que esto es precisamente lo que el ventrilocuismo del machismo ha hecho siempre: los hombres hablan constantemente *por* las mujeres, o en nombre de las mujeres. ¿Es lícito que las mujeres empiecen ahora a imitar esta costumbre machista en relación a otras mujeres? En otras palabras, podemos argumentar que Gilbert y Gubar se arrogan a sí mismas la misma autoridad autoritaria, valga la redundancia, que conceden a todas las escritoras. En lo que se refiere a «contar una historia», podemos interpretarlo como un detalle de autocracia. Como hemos visto, Gilbert y Gubar citan con gran aprobación a Edward Said cuando escribe que tras las relaciones de «principio-medio-fin» están «las imágenes de sucesión, paternidad, jerarquía» (5). Pero una *historia* es precisamente aquello que desde tiempos de Aristóteles se ha considerado como modelo perfecto de estructura de tipo principio-medio-fin. Quizá no sea tan buena ni tan feminista en el fondo la idea de empezar a contar una historia unificada, integrada y total de la Gran Madre Escritora. Como Mary Jacobous ha señalado:

> Este libro tremendamente enérgico, a menudo ingenioso, perspicaz y lleno de recursos, se ve limitado, en mi opinión, precisamente por su preocupación por la trama; aunque sus artes no son como las de la Reina malvada, tradicionalmente consideradas propias de la mujer, corren el riesgo de ser igualmente reductivas. (Gilbert y Gubar) Se convierten en una especie de atadura que inmoviliza el significado del texto, cuyas tramas se proponen descubrir. Lo que allí encuentran una y otra vez no es sólo «trama», sino también «autor», la mujer loca de su título... Como la historia de Blanca Nieves, esta trama está condenada a la repetición; su libro (tan amplio en parte porque sólo puede repetir lo mismo) reactiva interminablemente la lucha revisionista, desvelándonos los secretos del texto de la mujer una y otra vez siempre de la misma manera.
>
> («Review of *The Madwoman in the Attic*», 518-19)

Jacobous explica finalmente que este eterno retorno a «la "historia" originaria y causante de la represión de las mujeres por el machis-

mo» tiene lugar precisamente por ignorar las implicaciones políticas de la propia postura de la crítica: «Si la cultura, la literatura y el lenguaje son inherentemente represivos, como podría argüirse, también lo es la interpretación en sí misma; y la pregunta que se plantea a la crítica feminista es ¿en qué sentido está siendo ella especialmente estricta con la escritora?» («Review», 520). Jacobous concluye que «la historia entre líneas puede ser la relación conflictiva que se da entre la crítica feminista y la crítica machista que pretende revisar» («Review», 522). Llegadas a este punto, seguramente hemos de preguntarnos a nosotras mismas si no habrá llegado el momento de poner en tela de juicio una estética feminista que en este aspecto parece conducir al mismo punto muerto machista y autoritario. En otras palabras, si es hora ya de que nos enfrentemos al hecho de que el principal problema de la crítica feminista angloamericana es la radical contradicción que presenta entre la política feminista y la estética machista.

4

Reflexiones teóricas

Las críticas feministas angloamericanas se han mostrado por lo general indiferentes o incluso hostiles a la teoría literaria, que han considerado una actividad «de hombres» desesperadamente abstracta. Esta actitud está empezando a cambiar, y parece probable que en los años 80 se produzca un gran desarrollo de la teoría en el campo de la crítica feminista. En esta sección estudiaré algunas de las precursoras de esta evolución hacia una profundización en la teoría feminista de la literatura y la crítica literaria. Para ello he decidido centrarme en las obras teóricas de tres autoras que yo considero claramente representativas de la crítica feminista angloamericana: Annette Kolodny, Elaine Showalter y Myra Jehlen.

ANNETTE KOLODNY

Uno de los textos que rompió el silencio de las críticas feministas, en lo que al estudio de la teoría se refiere, fue la obra de Annette Kolodny «Some notes on defining a "feminist literary criticism"», que se publicó por primera vez en la revista *Critical Inquiry* en 1975. El párrafo inicial declara la novedad del enfoque de Kolodny: «Hasta ahora nadie ha formulado una definición exacta del término «crítica feminista»» (75). Tras un breve repaso de los distintos tipos de crítica feminista, Kolodny se centra en su objetivo principal: el estudio de la literatura de la mujer como categoría separada. Al mismo tiempo que demuestra que este tipo de crítica está basada en la «presunción de que existe algo único en la literatura de la mujer» (76), le preocupa que este enfoque pueda conducir a conclusiones demasiado apresuradas acerca de la naturaleza de la mujer, o a eternos debates sobre «la mayor o menor influencia de los factores biológicos y educacionales» en ésta (76). También le preocupa lo que ella considera «cometido constante (de la crítica feminista) de descubrir, si es que existe, algo

que diferencie la literatura de las mujeres de la de los hombres» (78); al ser el género una entidad *relativa,* es imposible localizar una diferencia de estilo sin establecer una comparación. «Si insistimos en descubrir algo que podamos etiquetar indiscutiblemente de "modelo femenino", entonces estamos obligadas a definir su complemento el "modelo masculino"» (78). De este modo Kolodny aboga por un tipo de estudio comparativo feminista, como haría Myra Jehlen seis años más tarde.

Pese a todas estas advertencias, Kolodny sigue pensando que inductivamente se pueden extraer algunas conclusiones acerca del estilo femenino en la literatura si

> empezamos por tratar a cada autor y a cada obra de cada autor por separado, considerándolas únicas e individuales. Sólo entonces podremos descubrir, con el paso del tiempo y tras muchas lecturas, qué tipo de elementos se repiten, y lo que es más importante, *si* hay elementos que se repiten.
>
> (79)

Sin embargo, este método resulta en parte contradictorio, pues, aunque por un lado Kolodny quiere que desechemos todas nuestras ideas preconcebidas sobre la literatura de la mujer («Hemos de ... empezar no con presunciones [reconocidas o no], sino con preguntas») (79), es difícil comprender cómo podemos evitar que estas ideas preconcebidas subconscientes influencien nuestra lectura de cada autor «único e individual», e igualmente, cómo vamos a aislar y comparar las características que escojamos. La misma Kolodny señala varios modelos estilísticos típicos de la novela escrita por mujeres, de los que los más importantes son la «percepción reflexiva» y la «inversión». La percepción reflexiva ocurre cuando «un personaje se descubre a sí mismo o encuentra partes de sí mismo en actividades que no había planeado, o en situaciones que no llega a comprender del todo» (79), y la inversión cuando «las imágenes literarias tradicionales y estereotipadas de la mujer (...) aparecen del revés en novelas de mujeres, como elemento cómico, (...) para revelar su escondida autenticidad (o) (...) como connotación de sus opuestos» (80). Así pues, la inversión parece un antecedente de la teoría de las estrategias subversivas ocultas en la novela femenina, que habían señalado Gilbert y Gubar.

Negando que «el miedo a las falsas imágenes o a los falsos papeles de la mujer en la novela» sean «los miedos más apremiantes dentro de la novela de la mujer hoy» (83), Kolodny reconoce que éste no es un tema propio de las mujeres, pero insiste en que la tarea de la crítica es buscar la *diferente experiencia* que subyace en el uso que las mujeres ha-

cen de estas imágenes. Las críticas feministas, según Kolodny, siempre buscan la *realidad* que hay tras la novela y, por lo tanto, tienen que «andarse con cuidado antes de afirmar que las percepciones de la realidad grotescas y aparentemente incorrectas que nos dan las escritoras y sus personajes femeninos son una distorsión de cualquier tipo» (84). Su preocupación por la experiencia que hay «tras» el texto se hace patente en el siguiente párrafo, que trata de las diferencias que se dan entre el uso masculino y femenino de las mismas imágenes:

> La sensación que tiene el hombre de estar atrapado en su trabajo, y la mujer de estar atrapada en casa, pueden compartir en el fondo la misma etiqueta psiquiátrica, pero el lenguaje literario, si es honesto, nos revelará la verdad, *como se siente uno,* minuto a minuto, al estar atrapado en marcos tan distintos.
>
> (85)

En general, el programa de Kolodny para la crítica feminista se mantiene en el terreno de la Nueva Crítica:

> En mi opinión, la tarea primordial de una crítica feminista enérgica ha de ser estudiar métodos rigurosos para analizar el estilo y el contenido y, evitando suposiciones e ideas preconcebidas, aplicar estos métodos a las obras individuales. Sólo así podremos guiar a nuestros alumnos, y a nuestros colegas, para que sepan leer a las escritoras correctamente, apreciar mejor sus objetivos individuales y sus logros particulares (metas que, en mi opinión, deben estar presentes en toda crítica literaria legítima, al margen de su cometido específico).
>
> (87)

Aparte del empleo de adjetivos que de alguna manera suenan a masculino como «enérgico» y «riguroso» para describir el tipo de crítica feminista «correcto», esta insistencia en un análisis sin ideas *preconcebidas* (como si esto fuera posible), considerado la base para una lectura *correcta* de las escritoras, delata el tradicionalismo del enfoque de Kolodny. La feminista rebelde que quiera estudiar la literatura *incorrectamente* (como lo hizo Kate Millett), que desee leer «contra corriente», y cuestionar las estructuras de una «crítica literaria legítima» (¿por qué van a rechazar las feministas la ilegitimidad?) no tiene dónde agarrarse en el camino abierto por críticas como Kolodny , Showalter y Jehlen. Kolodny incluso afirma que la crítica feminista debe «separar las ideologías políticas de los juicios estéticos» (89), puesto que, como ella afirma, el compromiso político puede convertirnos en

críticas «deshonestas»[1]. Termina su obra afirmando que el objetivo de la crítica feminista ha de ser «la admisión de las escritoras en la corriente principal de nuestro curriculum académico, mediante evaluaciones de su trabajo más justas, más juiciosas y libres de prejuicios sexistas» (91). Aunque probablemente muy pocas se oponen violentamente a esto, no deja de ser un marco extrañamente modesto para la lucha feminista dentro de los cánones académicos. Sería conveniente determinar hasta qué punto este tipo de reformismo puede ser el producto inevitable de un análisis feminista basado en una aceptación ciega de tantos aspectos de la doctrina de la Nueva Crítica.

Cinco años más tarde, en un artículo titulado «Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism», publicado en *Feminist Studies*, Kolodny vuelve a algunas de las cuestiones que planteó en 1975, quejándose de que después de haber desarrollado durante una década un campo de investigación intelectual completamente nuevo, a la crítica feminista todavía no se le ha concedido «un nacimiento honrado en ese viaje intelectual que en términos académicos solemos llamar vagamente «análisis crítico»» (6). Según Kolodny, «las reacciones hostiles de la institución académica contra la crítica feminista podría transformarse en un verdadero diálogo» (8) si hiciéramos *explícitas* nuestras propias presunciones metodológicas y teóricas; y esto es lo que precisamente se propone hacer a continuación. Al argumentar que la crítica feminista es un enfoque de la literatura ante todo «sospechoso», Kolodny considera que la tarea principal de la crítica feminista es examinar la validez de nuestros juicios estéticos: «¿A qué fines sirven esos juicios?, pregunta la feminista; y ¿qué concepciones del mundo o posturas ideológicas ayudan a perpetuar (incluso inconscientemente)?» (15). Esta es probablemente una de sus ideas más valiosas.

El problema surge cuando pasa de esto a una recomendación sin paliativos del *pluralismo* como postura feminista adecuada. La crítica feminista carece de coherencia sistemática, explica, y este hecho («el hecho de nuestra diversidad») debería «situarnos donde debíamos haber estado desde un principio: acampadas, en la parte más lejana de un campo minado, con los otros pluralistas y pluralismos» (17). Las feministas no pueden y de hecho no deben dar aquella impresión de «consistencia interna como un sistema» que Kolodny atribuye al marxismo y al psicoanálisis. En su discurso estos dos bloques aparecen como dos bloques monolíticos y opresivos que sobresalen en el campo feminista antiautoritario y diversificado. Sin embargo, no sólo es

[1] Para un estudio más profundo de la relación entre política y estética, ver la sección sobre Jehlen, págs. 89-97.

falso que el marxismo y el psicoanálisis ofrezcan un campo teórico tan unificado; también es muy cuestionable que la crítica feminista esté tan diversificada[2]. Kolodny reconoce que la política feminista es la base de la crítica feminista; de este modo, por mucho que discutamos sobre qué constituye una teoría y una política feminista adecuada, este debate sigue teniendo lugar dentro de un marco político, igual que los debates que se dan en el seno del marxismo contemporáneo. Sin un campo político común, sencillamente no puede haber una crítica *feminista* reconocible. En este contexto, el enfoque pluralista de Kolodny corre el riesgo de tirar al bebé con el agua del baño:

> Adoptar una etiqueta pluralista no significa que dejemos de discrepar; significa sólo que albergamos la posibilidad de que distintas lecturas, incluso de un mismo texto, pueden ser útiles y hasta muy reveladoras en distintos contextos.
>
> (18)

Pero si nos volvemos lo suficientemente pluralistas como para reconocer que la posición feminista es sólo uno de los muchos enfoques «útiles», también damos por válida implícitamente la crítica más machista: *podría* resultar útil en un contexto muy distinto al nuestro.

La intervención de Kolodny en el debate teórico presta demasiada poca atención al papel que desempeña la política en la teoría crítica. Cuando afirma, correctamente, que «si la crítica feminista ha de cuestionar algo, sin duda sería el mito de la neutralidad intelectual» (21) parece no reconocer que incluso la teoría crítica conlleva sus propias implicaciones políticas. La crítica feminista no puede simplemente

> iniciarse en un pluralismo despreocupado, sensible a las posibilidades de distintos métodos y escuelas críticas, pero sin atenerse a ninguno, reconociendo que muchas de las herramientas que necesitamos para nuestro análisis son en su mayor parte heredadas y sólo en una pequeña proporción de nuestra creación.
>
> (19)

Las feministas deben sin duda alguna evaluar política y teóricamente los distintos métodos y herramientas que emplean, para asegurarse de que no son contraproducentes.

---

[2] Lukács, Brecht, Stalin, Trotski, Benjamin, Gramsci y Althusser están considerados todos marxistas; el psicoanálisis comprende nombres tan dispares como Freud, Adler, Jung, Reich, Horney, Fromm, Klein y Lacan.

ELAINE SHOWALTER

Elaine Showalter está reconocida como una de las críticas feministas más importantes de América. Sus observaciones teóricas tienen, por lo tanto, un interés particular para nosotras. A continuación voy a examinar dos de sus artículos sobre teoría literaria feminista. «Towards a feminist poetics» (1979) y «Feminist criticism in the wilderness» (1981)[3].

En el primer artículo, Showalter distingue entre dos tipos de crítica feminista. El primero es el que trata de la mujer como lectora, y es el que Showalter denomina «crítica feminista». El segundo es el que trata de la mujer como escritora, y Showalter lo llama «ginocrítica». La «crítica feminista» trata de obras escritas por hombres, y Showalter nos dice que este tipo de crítica es «una investigación fundada históricamente que examina las presunciones ideológicas de los fenómenos literarios» (25). Esta especie de interpretación «sospechosa» del texto literario parece, sin embargo, estar ausente en la segunda teoría señalada por Showalter, puesto que entre las preocupaciones principales de la «ginocrítica» figuran «la historia, temas, géneros y estructuras de la literatura escrita por mujeres», así como la «psicodinámica de la creatividad de la mujer» (25). Todo parece indicar que el crítico que trate de las mujeres como escritoras no ha de adoptar más que posturas compasivas, o intentar dotar a la escritora de cierta identidad. La «hermenéutica de la sospecha, que asume que el texto no es, o no es sólo lo que pretende ser, y busca por tanto las contradicciones y conflictos del texto, así como sus lagunas y silencios, parece reservada a los textos escritos por hombres. En otras palabras, la crítica feminista tiene que darse cuenta de que el texto de una mujer ocupará un estatus completamente distinto del de un hombre.

Escribe Showalter:

> Uno de los problemas de la crítica feminista es que está orientada hacia el hombre. Si estudiamos los estereotipos de la mujer, el sexismo de algunos críticos, los papeles tan limitados que la mujer ha desempeñado en la historia de la literatura, no aprendemos nada de lo que las mujeres han sentido o experimentado, sino sólo lo que los hombres han pensado que las mujeres deberían ser. (27)

[3] Para un análisis más profundo de la obra de Showalter, ver el capítulo introductorio sobre Woolf, págs. 15 y ss y el capítulo 3, 66-67.

Todo ello implica, no sólo que la feminista debe dedicarse a la «ginocrítica», al estudio de la literatura de la mujer, precisamente con el fin de aprender «lo que las mujeres han sentido o experimentado», sino también que esta experiencia la podemos encontrar en los textos escritos por mujeres. En otras palabras, el texto ha desaparecido, o se ha convertido en un medio transparente a través del cual se puede alcanzar la «experiencia». Esta interpretación de los textos como auténticos transmisores de la experiencia «humana» es, como hemos visto, un rasgo típico del humanismo machista occidental. En el caso de Showalter, este humanismo está impregnado de una buena parte de empirismo. Rechaza la teoría por considerarla un invento de los hombres que al parecer sólo se puede aplicar a textos escritos por hombres (27-8). La «ginocrítica» se libera de tener que satisfacer los valores masculinos y busca «poner su foco de atención en ... el mundo de la cultura de la mujer, que está empezando a salir a la luz» (28). La mejor forma de conseguir esta recuperación de una cultura de la mujer «acallada» es aplicar teorías antropológicas a la autora y a su obra: «La ginocrítica está relacionada con una investigación feminista sobre la historia, la antropología, la psicología y la sociología, disciplinas que han desarrollado hipótesis sobre la subcultura de la mujer» (28). En otras palabras, la crítica feminista ha de atender a los aspectos históricos, antropológicos, psicológicos y sociológicos del texto «de la mujer»; es decir, según parece, a todo menos al texto como proceso significativo. Las únicas influencias que Showalter parece reconocer como constitutivas del texto son de carácter empírico y extraliterario. Esta actitud, junto con su miedo a la teoría «de los hombres» y su llamamiento generalizado a la experiencia «humana», tiene la desafortunada consecuencia de acercarla peligrosamente a la jerarquía crítica machista a la que ella se opone.

En «Feminist criticism in the wilderness», Showalter tiende a repetir los mismos temas. El nuevo componente de este artículo es una larga presentación de lo que ella considera las cuatro principales tendencias de la crítica feminista actual: crítica biológica, lingüística, psicoanalítica y cultural. Aunque podamos poner en duda esta particular división, es muy revelador que Showalter haya reconocido la necesidad de un estudio teórico. Sigue aludiendo a la división entre «crítica feminista» (que aquí también llama «lectura feminista») y «ginocrítica». La crítica o lectura feminista es, según se nos dice, «esencialmente un modelo de interpretación». Continúa Showalter: «Es muy difícil proponer una coherencia teórica en una actividad (por ejemplo, la interpretación) tan ecléctica y tan extensa por naturaleza, a pesar de que como práctica crítica la lectura feminista ha sido muy influyente» (182). De esta manera intenta escapar de preguntas «masculinas» ab-

surdas como: ¿Qué es la interpretación? ¿Qué significa leer? ¿Qué es un texto? Showalter se niega una vez más a mezclarse con una «teoría crítica de hombres», puesto que «nos obliga a depender de ella y esto hace que se retrase nuestro progreso en la resolución de nuestros propios problemas teóricos» (183). La dicotomía que presenta entre la «teoría crítica de hombres» y «nuestros propios problemas teóricos» no aparece argumentada de forma clara, por lo que tenemos que descubrir por nosotros mismos que, si bien denuncia a «los padres blancos», Lacan, Macherey y Engels (183-4), termina por elogiar la teoría cultural desarrollada por Edwin Ardener y Clifford Geertz, por considerarla especialmente apropiada para la actividad «ginocrítica». A pesar de una excusa simbólica a esta inconsecuencia manifiesta («No quiero decir que ... vaya a nombrar a Ardener y a Geertz nuevos padres blancos en sustitución de Freud, Lacan y Bloom») (205), consigue con este gesto confundir al lector que la había seguido hasta entonces. ¿Debe o no recurrir a la teoría «de hombres» el aspirante a «ginocrítico»? La respuesta definitiva de Showalter a esta pregunta es claramente evasiva, basada en un contraste dudoso entre «teoría» y «conocimiento»: «Ninguna teoría, por muy sugestiva que sea, puede sustituir el conocimiento profundo y extenso de los textos escritos por mujeres que constituye nuestro objetivo principal» (205). ¿Pero qué «conocimiento» está conformado por presunciones teóricas?

Y de esta manera, volvemos a donde habíamos empezado: la falta de una teoría adecuada para la crítica feminista se ha convertido en una auténtica necesidad, puesto que un excesivo estudio teórico nos impediría conseguir aquel «conocimiento profundo y extenso de los textos escritos por mujeres» que tan magníficamente nos ofrece la misma Showalter en *A Literature of Their Own.* Su temor al texto y a los problemas que plantea está bien justificado, puesto que cualquier compromiso real con este campo de investigación le conduciría a una exposición de la complicidad fundamental que se da entre esta variedad empirista y humanista de la crítica feminista, y la jerarquía académica machista a la que se opone justamente.

Intentaré demostrar brevemente cómo opera esta complicidad. El humanista considera en la literatura un excelente instrumento de educación: leyendo las «grandes obras» el estudiante se convertirá en un ser humano mejor. El gran autor (ocasionalmente la gran autora) es grande precisamente porque ha conseguido transmitir una auténtica visión de la vida; la misión del lector o del crítico es escuchar respetuosamente la voz del autor tal y cómo se expresa en el texto. El canon literario de «gran literatura» asegura que sea esta «experiencia representativa» (seleccionada por críticos burgueses) la que se transmita a las futuras generaciones, y no las experiencias perturbadoras y poco

representativas que se descubren en la literatura de la clase obrera, de la mujer o de las minorías étnicas. La crítica feminista angloamericana se ha opuesto duramente a esta canonización autosuficiente de los valores de los hombres de clase media, pero apenas ha desafiado a la misma noción de dicho canon. En efecto, el deseo de Showalter es crear un canon distinto para la literatura de la mujer, no abolir todos los cánones. Pero un nuevo canon no tiene por qué ser intrínsecamente menos opresor que el anterior. La misión de la crítica feminista sigue siendo la de escuchar atentamente la voz de su señora, que le expone la auténtica experiencia de la mujer. A la lectora feminista no se le permite retar a esta voz; el texto de la mujer gobierna tan despóticamente como el texto del hombre. Como premio a su obediencia, a la crítica feminista se le permite emitir juicios escépticos sobre la literatura de hombres, mientras que mantenga esta postura crítica bien alejada de su quehacer con las escritoras. Pero si consideramos los textos como procesos de significación y entendemos el leer y el escribir como producción textual, parece probable que incluso los textos escritos por mujeres sean objeto de un escrutinio irreverente por parte de las críticas feministas. Si esto sucediera, es evidente que la «ginocrítica» showalteriana se enfrentaría a un gran dilema, atrapada entre las «nuevas» feministas con sus teorías «de hombre» y a los humanistas empiristas con su política machista.

Las limitaciones de este modelo de crítica feminista se evidencian si lo confrontamos con la obra de una mujer que se niegue a cumplir las espectativas humanistas de una expresión auténtica y realista de la experiencia «humana». No es casualidad que la crítica feminista angloamericana haya estudiado tan abrumadoramente la novela escrita en el gran periodo del realismo, comprendido entre 1750 y 1930, y con especial interés la época victoriana. La obra de Monique Witting *Les guérrilleres* (1969) es un ejemplo de un tipo de texto completamente diferente. Esta obra utópica consiste en una serie de fragmentos en los que se describe la vida en una sociedad amazónica que se encuentra en guerra con los hombres. Las mujeres ganan la guerra, y celebran la paz tanto ellas como los jóvenes que se han puesto de su parte. A intervalos regulares interrumpe esta obra fragmentada un tipo de texto distinto: en medio de una página en blanco aparecen una serie de nombres de mujer en mayúscula. Además de los cientos de nombres que aparecen en estas series, el texto incluye unos cuantos poemas y tres grandes círculos que representan la vulva, simbolismo que en una parte posterior del libro se rechaza como forma de sexismo invertida. El libro de Witteng no ofrece personajes individuales, ni una psicología clara, ni una «experiencia» reconocible que el lector pueda sentir. Pero es evidente que la obra es profundamente feminis-

ta y como tal muchas críticas feministas angloamericanas han tratado de congraciarse con ella.

La obra de Nina Auerbach *Communities of Women* expone los siguientes comentarios sobre los nombres de mujer que aparecen en el texto:

> Los nombres de mujer que se cantan ritualmente parecen chistes humanos, pues no están vinculados a ningún personaje que conozcamos:
>
> DEMONA, EPONIMA, GABRIELA
> FULVIA, ALEXANDRA, JUSTINE (pág. 43)
>
> y así sucesivamente. Aunque estos mismos nombres tienen su propia vida mágica, su vacía resonancia es también la muerte de aquella gente real que queríamos descubrir leyendo novelas.
> (190-1)

En efecto, el texto de Witting no indica en ninguna parte que nadie llegue a pronunciar esos nombres: el «canto ritual» representa el propio intento de Auerbach de atribuir el texto fragmentado a una voz unitaria. Cuando un texto deja de presentar a un individuo como origen transcendental del lenguaje y de la experiencia, el humanismo feminista debe abandonar las armas. Auerbach sueña melancólica con un futuro feminista-humanista mejor: «Quizá cuando las mujeres se hayan demostrado a sí mismas su fuerza, sea posible volver a la individualidad de Meg, Jo, Beth, y Amy, o a la cortesía humanamente interdependiente de Cranford» (191). Si todo lo que este tipo de crítica puede ansiar es un regreso nostálgico a *Cranford* y a *Mujercitas*, está claro que uno de los asuntos más urgentes de la agenda de las críticas feministas angloamericanas ha de ser un estudio profundo de otros tipos de crítica basados en un mayor grado de desarrollo teórico.

MYRA JEHLEN

El artículo de Myra Jehlen titulado «Archimedes and the paradox of feminist criticism» parece haber expresado las principales preocupaciones de muchas feministas americanas: publicado por primera vez en 1981, ya ha sido incluido en dos antologías[4]. Su ensayo trata

[4] El artículo de Jehlen está publicado por Kehoane, Rosaldo and Gelpi (eds.), y por Abel and Abel (eds.). La cita está tomada del original publicado en *Signs*.

efectivamente cuestiones interesantes, pues en él discute la contradicción que se da entre lo que ella llama «lecturas apreciativas y políticas» (579). Jehlen afronta este problema no sólo en relación con la crítica feminista, sino que razona el fenómeno del «comparativismo radical» (585) en los estudios feministas en general. Según ella, las obras de Spacks, Moers, Showalter, Gilbert y Gubar, centradas en la mujer, fallan precisamente por restringirse exclusivamente a la tradición de la mujer en la literatura. Lamentando la tendencia feminista a crear «un contexto alternativo, una especie de enclave para las mujeres, completamente apartado del universo de las concepciones de los hombres» (576), Jehlen quiere que los estudios de las mujeres se conviertan en «una investigación, desde el punto de vista de las mujeres, de todo» (577). Este proyecto es en sí mismo tan ambicioso como enérgico. De hecho, la crítica feminista empezó por examinar la cultura machista dominante (Ellmann, Millett) y no hay ninguna razón para que las mujeres de hoy rechacen este aspecto de la obra feminista. Pero Jehlen da un paso más allá. Recomienda la comparación como modo de localizar «la diferencia que existe entre la literatura de las mujeres y de los hombres, diferencia que ningún estudio que se centre exclusivamente en la mujer puede captar» (584), y cita la obra *Sexual Politics* de Kate Millett como obra orientada «exclusivamente a la comparación» (586). Pero esto es claramente falso. El libro de Millett, como hemos visto, es todo sobre literatura de hombres.

El argumento de Jehlen se desliza peligrosamente, desde una muy lógica insistencia en la naturaleza *relativa* del género, hacia una recomendación de que las feministas vuelvan a estudiar el modelo machista tradicional de literatura. La ambigüedad de su argumento a este respecto refleja su convicción de que «lo que las feministas de verdad necesitamos es una posición desde la que podamos ver la totalidad de nuestro universo conceptual, y que sin embargo se apoye en el terreno de los hombres» (576). Fundamentan principalmente esta ambigüedad ciertas maniobras retóricas muy confusas en torno a la figura de Arquímedes y su punto de apoyo. Alegando que el pensamiento feminista es un «escepticismo radical» (575), que crea dificultades poco usuales a sus adeptas, Jehlen escribe:

> En cierto modo, igual que Arquímedes para levantar el mundo necesita un sitio donde situarse él mismo y su punto de apoyo, las feministas que cuestionan el supuesto orden de la naturaleza y la Historia —y pretenden así eliminar el terreno sobre el que pisan—, necesitarían una base alternativa.
>
> (575-6)

Jehlen alude aquí a la mayor paradoja del feminismo: puesto que no existe *fuera* del machismo ningún sitio desde el que podamos hablar las mujeres, ¿cómo podemos explicar la existencia de un discurso feminista? La insistencia de Jehlen en la imagen del punto de apoyo («Lo que Arquímedes necesitaba era un punto de apoyo terrestre») (576) implica desgraciadamente que este esfuerzo está abocado al fracaso (un punto de apoyo terrestre *nunca* levantará el mundo). En vez de levantar el mundo, Jehlen quiere trasladar el feminismo al «terreno de los hombres», pero ahí es precisamente donde ha estado el feminismo siempre, habiéndose centrado o no en la mujer. Si no existe ningún sitio que no esté contaminado por el machismo desde el que podamos hablar las mujeres, entonces es que en realidad no necesitamos un punto de apoyo: sencillamente no hay dónde ir.

Showalter se muestra contraria a la propuesta de Jehlen de un traslado hacia un «comparativismo radical» argumentando que dicho traslado podría significar el abandono de una iniciativa feminista que aún nos asusta por su audacia» («Comment on Jehlen», 161). Showalter defiende el estudio de la tradición de la mujer en la literatura como «elección metodológica más que como creencia», declarando que

> Sabemos que ninguna mujer se puede aislar totalmente del mundo real dominado por los hombres; pero en el mundo de las ideas podemos trazar fronteras que abran nuevas perspectivas de pensamiento, que nos permitan ver los problemas de otra manera.
>
> (161)

Pero el estudio de la tradición de la mujer en la literatura, si bien no es necesariamente un intento de crear un «enclave para la mujer», es sin duda alguna *más* que una simple elección metodológica: es una necesidad *política* urgente. El machismo oprime a la mujer como mujer, calificándonos a todas de «femeninas» sin atender a las diferencias individuales. La lucha feminista debe intentar deshacer la estrategia machista que hace de la «feminidad» una característica intrínseca de la feminidad biológica, y al mismo tiempo debe insistir en defender a las mujeres precisamente *como* mujeres. En una sociedad machista que discrimina a las escritoras precisamente porque son *mujeres* es fácil justificar el estudiarlas como grupo aparte. El problema más apremiante es cómo evitar el empleo de concepciones machistas sobre estética, historia y tradición para referirse a la «tradición de la mujer» que hemos decidido formar. La misma Showalter no escapó a estas trampas en *A Literature of Their Own*, y Jehlen no parece ser consciente de este problema: su aceptación de las categorías estéticas machis-

tas más tradicionales es, como veremos, realmente sorprendente en una crítica que se llama a sí misma feminista.

Jehlen enfoca el problema de la «apreciación crítica» entendiéndolo como oposición a las «lecturas políticas» afirmando que:

> Lo que hace a la crítica literaria feminista especialmente contradictoria es la naturaleza misma de la literatura, tan distinta de los objetos de estudio de otras disciplinas que tratan o de la realidad física objetiva o de la sociedad humana, de modo científico. A diferencia de éstas, la literatura es ya una interpretación, y la labor del crítico consiste en descifrarla. Evidentemente, no descubro nada nuevo al afirmar que la literatura es parcial: de hecho, ese es su valor. La objetividad crítica opera en un segundo nivel para asegurar una lectura fiable, aunque incluso a este respecto algunos han argumentado que la lectura es también un acto de interpretación creativa.
>
> (577)

Esta afirmación da por sentado que el texto literario es un texto a descifrar. Pero, como demostraba Barthes, «una vez que se ha eliminado al autor, la pretensión de descifrar un texto se convierte en algo inútil» («The Death of the Author», 147). Jehlen opina que los textos son mensajes en clave del autor: la «objetividad crítica» consiste, al parecer, en reproducir el texto en clave del autor de una forma más accesible. La relación autor-texto no aparece muy clara en un principio en el ensayo de Jehlen. Mientras que por un lado afirma justamente que el feminismo, como «filosofía del Otro», ha tenido que rechazar la creencia romántica de que «ser un gran poeta consiste en contar *la* verdad absoluta, ser la voz profética de la Humanidad» (579), por otro, expone que la labor de la crítica es «hacer justicia» precisamente al autor con el fin de reproducir «la visión distinta» del sujeto literario. En sus propias palabras:

> Deberíamos empezar, pues, por reconocer la totalidad separada del sujeto literario, su visión distinta, que no tiene por qué coincidir con la nuestra —lo que tanto nos han repetido los formalistas: su integridad. También debemos reconocer que respetar esa integridad, sin plantearle al texto preguntas que él mismo no plantea, preguntándole al texto qué preguntas hemos de formularle, será la base de una lectura más enriquecedora y más completa.
>
> (579)

Esto implica que Jehlen debe oponerse a Kate Millett, pues su «enfoque intencionadamente tangencial violó las palabras de la obra

de Henry Miller» (579) y «dañó su arquitectura» (580). Para Jehlen el enfoque de Millett era *incorrecto* y *violento;* su lectura se convierte en una violación de la integridad virginal del texto de Henry Miller. Es como si hubiera un conjunto de hechos objetivos acerca de la obra en cuestión, hechos que cualquiera que lo intente lo suficiente puede llegar a ver y que a toda costa deben presidir el enfoque del crítico —de *cualquier* crítico. La insistencia de Jehlen en una lectura *correcta* a la que deben someterse las feministas, o de lo contrario ser incluidas en las tenebrosas listas de planteamientos críticos «incorrectos» o «deshonestos», recuerda al modo de pensar de Annette Kolodny. Sue Warrick Doederlein tiene razón al exponer que:

> Los avances en lingüística y antropología han demostrado la falsedad de cualquier interpretación de las obras de arte cuya santidad no debemos violar y en cuyo espacio sólo podemos entrar (en nuestra miserable objetividad) «para asegurar una lectura fiable». Las críticas feministas pueden (con cuidado) eliminar ciertos postulados de las hipótesis avaladas por los hombres, para no tener que disculparnos por «falsas lecturas» o «falsas interpretaciones».
> (165-6)

Patrocinio Schweickart, que también está en desacuerdo con Jehlen en este aspecto, demuestra la complicidad de su teoría con la doctrina de la Nueva Crítica, y comenta:

> No sirve de nada que la base formalista del argumento de Jehlen —la noción de objeto de arte autotélico y la noción resultante de que para leer la literatura *como* literatura (en vez de, por ejemplo, como documento sociológico) se debe permanecer dentro de los términos intrínsecos a (es decir, autorizados por) el texto— haya sido contestado por el estructuralismo y por algunas teorías acerca de la contestación del lector. No quiero decir que debamos seguir a ciegas la moda crítica. Simplemente opino que los dogmas básicos de la Nueva Crítica se están empezando a poner en duda. No deberíamos interpretarlos como axiomas.
> (172)

Pero si la distinción que hace Jehlen entre «apreciación crítica» y «lectura política» está basada en una definición tradicionalista de la primera, desde un punto de vista feminista, su deseo de mantener esta distinción tan absoluta en primer plano plantea graves dificultades políticas. La diferencia entre la crítica feminista y la crítica no feminista no es, como Jehlen parece pensar, que la primera sea política y la segunda no, sino que la feminista declara abiertamente su políti-

ca, mientras que la no feminista o bien no es consciente de sus convicciones políticas o trata de proclamarse universal por ser «apolítica». Es especialmente extraño que Jehlen, después de una tradición de más de quince años de crítica feminista en América, no tuviera ningún remordimiento a la hora de abandonar una de las concepciones políticas más importantes del análisis feminista anterior.

Jehlen defiende la separación de la política y la estética en un intento de solucionar el eterno problema de las críticas radicales: el problema de cómo evaluar una obra de arte que se considera estéticamente válida con la que se está políticamente en desacuerdo. Si termina saliéndose de una posición mínimamente identificable como feminista es porque se niega a reconocer, por un lado, que los juicios de valor estéticos son relativos y variables según las circunstancias históricas, y por otro, que están profundamente relacionados con los juicios de valor políticos. Una estética que recomienda la unidad orgánica e interacción armónica de la estructura poética, por ejemplo, no es inocente bajo un punto de vista político. Una feminista podría preguntarse el porqué de este énfasis en el orden y la integración, y si podría tener algo que ver con los ideales políticos y sociales de los defensores de ese determinado modelo de crítica. Por supuesto, sería demasiado simplista afirmar que toda categoría estética conlleva *necesariamente* alusiones políticas. Pero no lo es menos pensar que las estructuras estéticas son siempre imparciales o «apolíticas» como expone Jehlen. En realidad, lo que ocurre es que un mismo modelo estético puede tener varias lecturas políticas distintas según el contexto literario, político o histórico en el que se encuentre. Sólo un modelo de pensamiento no dialéctico puede sostener, como hace Jehlen, que la afirmación de Pierre Macherey de que todos los productos culturales son «relativamente autónomos» del contexto histórico y social en el que se producen, es intrínsecamente contradictoria: buscar una respuesta simple y sin complicaciones al problema tan complejo de las relaciones entre la política y la estética es, desde luego, el planteamiento más simplista de todos.

Jehlen opina que la «crítica ideológica» (que para ella es lo mismo que crítica «política» o «tendenciosa») es simplista. La teoría crítica moderna nos dice que *todas* las lecturas son en cierto modo simplistas, en el sentido de que todas suponen algún tipo de acotamiento del texto. Si todas las lecturas son *también* en cierto modo políticas, será difícil justificar la dicotomía que la Nueva Crítica considera entre las lecturas políticas simplistas y las ricas valoraciones estéticas. Si la estética plantea la pregunta de si el texto opera en realidad con un público (y cómo), obviamente está vinculada con lo político: sin un efecto estético no habrá efecto político alguno. Y si la política femi-

nista trata, entre otras cosas, de la «experiencia», entonces está vinculada a la estética. A estas alturas debe haber quedado claro que una de las principales ideas de este libro es que la crítica feminista trata de eliminar toda oposición entre lo político y lo estético: como planteamiento político de la crítica, el feminismo tiene que ser consciente de las implicaciones políticas de las categorías estéticas, así como de la estética que conllevan determinados enfoques políticos del arte. Por todo ello es por lo que, en mi opinión, los argumentos de Jehlen socavan los presupuestos básicos de la crítica feminista. Si el feminismo no se rebela contra las interpretaciones machistas de la crítica cultural como ejercicio imparcial, están en peligro los últimos restos de su credibilidad política[5].

Algunas feministas pueden estar preguntándose por qué no he mencionado en este estudio la corriente negra o lesbiana de la crítica feminista americana. La razón es muy simple: este libro está enfocado hacia los aspectos teóricos de la crítica feminista. Hasta ahora, la crítica feminista lesbiana y/o negra han presentado exactamente los mismos problemas *metodológicos* y *teóricos* que el resto de la crítica feminista angloamericana. En un valioso estudio sobre la crítica lesbiana, Bonnie Zimmerman señala los paralelismos que se dan entre la crítica feminista y la crítica lesbiana. Esta última trata de establecer una tradición literaria lesbiana, estudiando el concepto de «lesbiana» y analizando sus imágenes y estereotipos. De este modo, en mi opinión, encuentran exactamente los mismos problemas *teóricos* que la crítica estrictamente feminista. Es el *contenido* lo que hace a la crítica lesbiana diferente, no el método. En vez de estudiar la «mujer» en la literatura, la crítica lesbiana se centra en la «lesbiana» en la literatura, y análogamente, la crítica negra en la «mujer negra» en la literatura[6].

Por lo tanto, lo que quiero decir es que *en lo que respecta a la teoría* no hay ninguna diferencia entre esos tres campos. Con esto no quiero decir que la crítica lesbiana y negra no tengan importancia *política;* por el contrario, al resaltar las situaciones diferentes y los intereses a veces contradictorios de estos grupos específicos de mujeres, estos planteamientos críticos obligan a las feministas heterosexuales de raza blanca a reconsiderar su propia concepción, en algunos casos totalita-

---

[5] En la segunda parte de su artículo, Jehlen aplica sus teorías estéticas en un intento de elaborar una teoría de la novela, con un énfasis especial en la novela sentimental.

[6] Para una introducción a la crítica lesbiana, ver Zimmermann; para un estudio más profundo, ver Rich, «Compulsory heterosexuality and lesbian existence», y *On lies, Secrets and Silence;* ver también Fadermann y Rule. Para una introducción a la crítica feminista negra, ver Smith.

ria, de la «mujer» como una categoría unitaria. Estos «feminismos marginales» deben impedir que las feministas de clase media del mundo desarrollado, definan sus propias preocupaciones como problemas *universales* de la mujer (o feministas). En este sentido tenemos mucho que aprender de los estudios recientes sobre la mujer en el Tercer Mundo[7]. En cuanto a las complejas interacciones entre clase y sexo, tampoco la crítica feminista angloamericana les ha prestado mucha atención[8].

En este estudio sobre la crítica feminista angloamericana he pretendido señalar las relaciones fundamentales que existen entre la crítica tradicional machista y humanista y las tendencias más recientes del feminismo. Por mucho que se pretenda que la crítica feminista angloamericana está creando métodos y procedimientos analíticos nuevos, yo no veo demasiadas evidencias de este progreso[9]. El reciente impacto de la crítica feminista no se encuentra en el plano de la teoría ni de la metodología, sino en el plano de la política. Las feministas han *politizado* los métodos y planteamientos críticos existentes. Si la crítica feminista ha derrocado los juicios críticos establecidos, es precisamente por su énfasis en la *política sexual*. A raíz de su teoría política (que ya ha dado lugar a estrategias muy distintas) la crítica feminista se ha convertido en una rama nueva de los estudios literarios. Las feministas se encuentran, pues, en una situación muy parecida a la de otros críticos radicales: hablando desde posiciones marginales en las afueras de las instituciones académicas consiguen hacer *explícitas* las implicaciones políticas de las obras supuestamente «neutrales» u «objetivas» de sus colegas, e igualmente desempeñan la labor de *críticas* culturales en el más amplio sentido de la palabra. Como en el caso de los socialistas, las feministas pueden permitirse, en cierto sentido, ser tolerantes y pluralistas a la hora de elegir métodos y teorías, precisamente porque cualquier enfoque que pueda servir adecuadamente a sus fines políticos debe ser bienvenido.

La palabra clave aquí es «adecuadamente»: una valoración política de los métodos y teorías críticas es un elemento esencial de la obra crítica feminista. Lo que yo objeto a la crítica feminista angloamericana no es principalmente que se haya mantenido en la línea del humanismo machista, sino que lo ha hecho sin ser lo suficientemente consciente del alto coste político que esto conlleva. La mayor paradoja de la crítica feminista angloamericana consiste en que, a pesar de su

[7] Ver Spivak, por ejemplo.

[8] Una de las primeras excepciones es la obra de Lillian S. Robinson, recogida en *Sex, Class and Culture*.

[9] Ver Kolodny «Turning the lens on «"The Panther Captivity"», 175.

compromiso político profundo y explícito, *en último término* no es lo suficientemente política; no en el sentido de que no consiga *profundizar* en el espectro político, sino en el sentido de que su análisis radical de la política sexual sigue empeñado en despolitizar los paradigmas teóricos. No hay nada sorprendente en esto: todas las manifestaciones de pensamiento radical están hipotecadas necesariamente a las mismas categorías históricas que intentan superar. Pero la comprensión de esta paradoja históricamente necesaria no debe conducirnos a perpetuar las prácticas machistas.

SEGUNDA PARTE

Teoría feminista francesa

5

De Simone de Beauvoir a Jacques Lacan

Simone de Beauvoir y el feminismo marxista

Simone de Beauvoir es sin duda una de las mayores teóricas feministas de nuestro tiempo. En 1949, cuando publicó *El segundo sexo,* estaba convencida de que el advenimiento del socialismo bastaría para poner fin a la opresión de la mujer y por tanto se declaraba socialista, no feminista. Hoy en día su posición es diferente. En 1972 entró a formar parte del MLF (Movimiento para la Liberación de la Mujer) y se declaró públicamente feminista por primera vez. Explicó esta tardía conversión al feminismo aludiendo a la radicalización que supuso este nuevo movimiento de la mujer: «Las asociaciones de mujeres que existían en Francia antes de que se fundara el MLF en 1970 eran en general reformistas y legalistas. No tenía ningún deseo de unirme a ellos. Por el contrario, el feminismo nuevo es radical» *(Simone de Beauvoir Today,* 29). En cualquier caso, este cambio de opinión no le ha llevado a rechazar el socialismo:

> Al final de *El segundo sexo* dije que yo no era feminista porque creía que los problemas de la mujer se resolverían automáticamente en el contexto de una sociedad socialista. Por feminista entendía una lucha orientada a combatir problemas específicos de la mujer, independientemente de la lucha de clases. Sigo siendo de la misma opinión hoy. Según mi definición, las feministas son mujeres —y a veces también hombres— que luchan para cambiar la situación de la mujer, en asociación con la lucha de clases, pero independientemente de ella, sin considerar los cambios por los que luchan totalmente dependientes de una transformación radical de la sociedad. En ese sentido diría que soy feminista hoy, porque he comprendido que tenemos que luchar por la situación de la mujer, aquí y ahora, antes que nuestros sueños de socialismo se hagan realidad.
>
> *(Simone de Beauvoir Today,* 32)

A pesar de su compromiso con el socialismo, *El segundo sexo* está basado, no en la teoría marxista tradicional, sino en la filosofía existencialista de Sartre. La tesis principal de Beauvoir en esta gran obra es muy sencilla: a lo largo de la Historia, las mujeres han quedado reducidas a meros objetos de los hombres: la «mujer» se ha convertido en el Otro del hombre, se le ha negado el derecho a su propia subjetividad y a ser responsable de sus propias acciones. O, dicho en términos existencialistas: la ideología machista presenta a la mujer como inmanencia, y al hombre como transcendencia. Beauvoir demuestra cómo estas concepciones dominan todos los aspectos de la vida social, cultural y política, y cómo las mujeres mismas interiorizan esta visión objetivada, viviendo así en un perpetuo estado de «inautenticidad» o «mala fe», como hubiera dicho Sartre. El hecho de que las mujeres suelan desempeñar papeles que el machismo les tiene prohibidos no significa que el análisis machista sea correcto: el rechazo total de Beauvoir a cualquier noción de naturaleza o esencia de la mujer queda perfectamente clara en su famosa frase: «No se nace mujer; llega una a serlo»[1].

Aunque la mayor parte de las teóricas y críticas feministas de los 80 reconocen su deuda con Beauvoir, pocas parecen aprobar su exposición del socialismo como contexto necesario para el feminismo. En este sentido sus más fieles seguidoras se encuentran en Gran Bretaña y en Escandinavia. En las democracias de los países escandinavos nunca ha habido dentro del movimiento de la mujer un enfrentamiento explícito entre feministas socialistas y no socialistas, y sin embargo se discute mucho sobre qué tipo de socialismo deben adoptar las feministas. Así, a principios de los años 70 hubo en Noruega grandes tensiones entre el «Frente de la Mujer» maoísta y centralista y la agrupación «Neofeministas» antijerárquica, en la que se encontraban representadas todas las tendencias, desde el ala derecha de la social democracia hasta formas radicales de socialismo y marxismo[2]. La crítica feminista escandinava refleja este énfasis en el socialismo, especialmente en su tendencia a situar todo análisis literario dentro de un estudio profundo y muy detallado de las estructuras sociales y la lucha de clases en el momento de creación de la obra literaria[3]. La re-

---

[1] La obra *El segundo sexo* ha sido objeto de muchos estudios. Para una introducción a algunas de las obras que se han publicado al respecto, ver los artículos de Felstiner, Le Doeuff, Dijkstra y Fuchs en *Feminist Studies*, 6, 2, verano de 1980.

[2] Para más información sobre este y otros aspectos del Movimiento de la Mujer en Noruega, ver Haukaa.

[3] En Dinamarca, Jette Lundboe Levy ha elaborado un estudio magníficamente documentado sobre el contexto histórico de la gran novelista sueca Victoria Benedictsson. En Noruega, Irene Engelstad y Janneken Øverland han analizado la presencia de la clase y la sexualidad en las obras

ciente ascensión al poder de partidos políticos conservadores en muchos países escandinavos sólo ha modificado superficialmente este esquema: a pesar del surgimiento de una clase dirigente ligeramente conservadora, las feministas, la gran mayoría de las feministas escandinavas, se siguen sintiendo en casa dentro de la izquierda.

El feminismo británico ha estado tradicionalmente mucho más abierto a ideas socialistas que el americano. En cualquier caso, la mayor parte de la obra marxista-feminista de Gran Bretaña no corresponde al campo de la teoría y crítica literaria. En los años 80, los estudios políticos y teóricos feministas más interesantes son los que se enmarcan en áreas de estudio sumamente recientes, como por ejemplo estudios sobre el cine y los medios de comunicación o investigaciones históricas y sociológicas. Aunque algunas feministas, marxistas o socialistas, como Rosalind Coward, Annette Kuhn, Juliet Mitchel, Terry Lovell, Janet Wolff y Michèle Barrett, han escrito todas sobre cuestiones literarias, la parte más importante de su obra se sale del ámbito de este libro[4]. Mi propósito es ofrecer un informe crítico del debate que se produce dentro de la teoría y la crítica literaria feminista. Lamento profundamente que el feminismo marxista no haya sido apenas tratado en este debate y que, por lo tanto, no haya tenido cabida un desafío mucho más radical a los planteamientos críticos angloamericanos y franceses dominantes.

Dentro del campo específico de los estudios literarios, el artículo pionero del Colectivo de Literatura Marxista-Feminista, titulado «Women's writing: *Jane Eyre, Shirley, Villette, Aurora Leigh*» recurre a las teorías de los marxistas franceses Louis Althusser y Pierre Macherey con el fin de poder analizar la marginación de la escritora y de su obra en términos clasistas y sexistas. Penny Boumelha continúa y desarrolla este enfoque en su excelente análisis de la ideología sexual en la obra de Thomas Hardy *(Thomas Hardy and Women)*, que también toma como base ideológica la obra de Althusser. Como Kaplan, continuó los planteamientos del Colectivo, al que perteneció en un principio, en su introducción a *Aurora Leigh and Other Poems*. En América, la obra *Women, Power, and Subversion* de Judith Lowder Newton trata el tema de la coyuntura de clases sociales y discriminación sexual en literatura británica del siglo XIX.

El enfoque machereyano adoptado por Penny Boumelha y por el

---

de Amalie Skram y Cora Sandel respectivamente (ver sus artículos en su colección compartida *Frihet til å skrive)*.

[4] Como ejemplos de obras más revolucionarias se podrían mencionar: Coward y Ellis, *Language and Materialism;* Coward, *Patriarchal Precedents y Female Desire;* Kuhn y Wolpe (eds.), *Feminism and Materialism;* Lovell, *Pictures of Reality;* Wolff, *The Social Production of Art;* y Barret, *Women's Oppression Today.*

Colectivo de Literatura Marxista Feminista parece abrir un campo de investigación muy productivo para las críticas feministas. Para Macherey, la obra literaria no es ni un todo unificado, ni el «mensaje» induscutible del Gran Autor/Creador. De hecho, para Macherey, los silencios, lagunas y contradicciones de un texto son más indicativos de sus presupuestos teóricos que sus afirmaciones explícitas. Terry Eagleton ha elaborado un resumen muy conciso de los argumentos de Macherey sobre esta cuestión:

> En los *silencios* de un texto, en sus contradicciones y carencias es donde mejor se puede apreciar la presencia de una ideología. Son estos silencios los que la crítica debe hacer «hablar». El texto tiene prohibido, ideológicamente, decir ciertas cosas; al intentar contar la verdad a su manera, por ejemplo, el autor se ve obligado a revelar los límites de la ideología con la que escribe. Tiene que revelar las lagunas y silencios del texto, aquello que no es capaz de articular. Precisamente por tener estas lagunas y silencios, un texto es siempre *incompleto*. Lejos de constituir un todo coherente y redondo, el texto desarrolla conflictos y contradicciones de significado; el significado de la obra se encuentra en la diferencia más que en la unidad de estos significados... Para Macherey, toda obra es «descentrada»; no tiene una esencia central, es un conflicto y una disparidad de significados constante.
>
> (*Marxism and Literary Criticism*, 34-5)

El estudio de los silencios y contradicciones de la obra literaria permitirá que la crítica la vincule a un determinado contexto histórico, en el que todo un conjunto de distintos tipos de estructuras (ideológicas, económicas, sociales y políticas) se interrelacionan para producir precisamente esas determinadas estructuras textuales. De esta manera, la situación personal del autor y sus intenciones pueden verse reducidas a un simple elemento más de los muchos que componen esa estructura contradictoria que llamamos texto. Este tipo de crítica marxista feminista ha estado, por tanto, especialmente interesada en el estudio de la formación histórica de las categorías de sexo y en el análisis de la importancia de la cultura en la representación y transformación de dichas categorías. Desde esta perspectiva, la crítica marxista feminista ofrece una alternativa, tanto a las lecturas homogeneizantes y centradas en el autor de la crítica angloamericana, como a las categorías idealistas y a veces ahistóricas de las teorías feministas francesas.

Sin embargo, tenemos que reconocer que gran parte de la crítica marxista feminista se limita a añadir el concepto de clase, como un

tema más a discutir dentro del marco general establecido por la crítica feminista angloamericana. También es cierto, desgraciadamente, que, hasta ahora, pocas críticas feministas han intentado estudiar la obra de teóricos marxistas como Antonio Gramsci, Walter Benjamin o Theodor Adorno, para comprobar si sus incursiones en los problemas de la representación de los oprimidos puede servir al feminismo.

El feminismo francés después de 1968

El nuevo feminismo francés es hijo de la revuelta estudiantil del Mayo del 68 en París, que casi hizo caer una de las democracias más autoritarias del mundo occidental. Por un momento, al comprender que el «Mayo del 68» casi había conseguido lo imposible, los intelectuales franceses de izquierdas se llenaron de optimismo político. «Les évenements» les permitieron creer que el cambio era posible y que los intelectuales tenían un papel político importante que desempeñar. A finales de los 60 y principios de los 70, intelectuales y estudiantes del bando izquierdista consideraban el activismo político algo muy importante y lleno de significado.

Los primeros grupos feministas franceses se formaron en este ambiente intelectual politizado, dominado por varios tipos de marxismo, especialmente el maoísmo. La experiencia directa que condujo a la formación de estos primeros grupos feministas franceses en el verano del 68 se parece en muchos sentidos a la que dio lugar al movimiento de la mujer en América[5]. En mayo, las mujeres habían tenido que luchar junto a los hombres en las barricadas para darse cuenta de que se seguía esperando de ellas que satisficieran a sus camaradas masculinos con sus servicios sexuales, culinarios y de secretaría. Como era de esperar, siguieron el ejemplo de las mujeres americanas y empezaron a formar sus grupos exclusivamente de mujeres. Uno de los primeros decidió llamarse «Psychanalise et Politique». Posteriormente, cuando el desarrollo político del feminismo había llegado a una fase superior, este grupo, que entre tanto había fundado la editorial *des femes*, cambió su nombre por «politique et psychanalise», invirtiendo así el orden de prioridades de la política y el psicoanálisis y deshaciéndose de las mayúsculas jerárquicas de una vez por todas. El interés por el psicoanálisis indica una preocupación fundamental del *milieu* intelectual de París. Mientras que el feminismo americano de los 60 había empezado por denunciar enérgicamente a Freud, el feminismo francés dio por sentado que el psicoanálisis propiciaría una

---

[5] Ver págs. 35-37.

teoría emancipadora sobre lo personal y un camino para la exploración del subconsciente, ambos de vital importancia para el análisis de la opresión de la mujer en la sociedad machista. En el mundo anglosajón no se conocieron los argumentos feministas en favor de Freud hasta que Juliet Mitchel publicó su libro *Psicoanalysis and Feminism* en 1974, traducido y publicado en Francia por *des femmes*.

Aunque la teoría feminista francesa estaba ya en auge en 1974, ha tardado bastante en llegar a otras mujeres de fuera de Francia. Una de las razones de la influencia relativamente escasa de la teoría francesa sobre las críticas angloamericanas es el «pesado» carácter intelectual del primero. Imbuidas como están en la filosofía europea (especialmente Marx, Nietzsche y Heidegger), la deconstrucción derrideana y el psicoanálisis lacaniano, las teóricas feministas parecen asumir que su público es tan parisino como ellas. Aunque su rebuscamiento no suele ser intencionado, el hecho de que hagan tan pocas concesiones pedagógicas al lector que no se sitúe en las coordenadas intelectuales «correctas» da a sus obras un carácter excesivamente elitista. Ejemplifican esta tendencia los complicados juegos de palabras de Hélène Cixous, la pasión desenfrenada de Luce Irigaray por el alfabeto griego, o la manía que tiene Julia Kristeva de referirse a todos los grandes pensadores desde San Bernardo hasta Fichte o Artaud en una misma frase. No es de sorprender que el lector llegara a sentirse marginado por este intelectualismo implacable. En cualquier caso, una vez que el lector angloamericano ha superado los efectos de este shock cultural inicial, enseguida se da cuenta de que la teoría francesa ha contrubuido enormemente al debate feminista sobre la naturaleza de la opresión de la mujer, la elaboración de la diferencia sexual y la especificidad de las relaciones de la mujer con el lenguaje y la literatura.

La palabra «féminin» es un problema para el lector de habla inglesa. En francés sólo existe un adjetivo para «femme», que es «féminin»[6], mientras que en inglés tenemos dos adjetivos para «woman»: «female» y «femenine». Es costumbre desde hace tiempo entre las feministas de habla inglesa emplear «femenine» (y «masculine») cuando se hace referencia a convenciones sociales (género), y reservar «female» y «male» para aspectos estrictamente biológicos (sexo). El problema es que esta distinción política se ha perdido en francés. Por ejemplo, ¿qué significa *écriture feminine?*, literatura «femenina» (entendida como literatura caracterizada por los valores que la sociedad considera propios de toda mujer) o «de la mujer» (es decir, literatura escrita por mujeres que puede o no ser «femenina»). ¿Cómo podemos saber

[6] El término francés *femelle*, que hace referencia a los animales, sólo se emplea peyorativamente para las mujeres.

cuándo esta expresión hace referencia al sexo o al género? No hay respuesta definitiva: Mis interpretaciones de la palabra francesa «féminin» en el siguiente estudio están basadas en el contexto y en mi forma de entender las obras de que se trate.

Para la crítica feminista angloamericana, el hecho de que haya tan poca *crítica literaria* en Francia puede resultar desconcertante. Salvo pocas excepciones, como Claudine Herrmann y Anne-Marie Dardigna[7], las críticas feministas franceas han preferido estudiar los problemas de la teoría textual, lingüística, semiótica, o psicoanalítica, o escribir textos en los que poesía y teoría se entremezclan en un desafío total a las demarcaciones de sexo establecidas. A pesar de su compromiso político, estas teóricas se han mostrado curiosamente interesadas en aceptar el canon machista de «gran» literatura, especialmente el panteón exclusivamente masculino del Modernismo francés desde Lautréamont hasta Artaud o Bataille. No cabe ninguna duda de que la tradición feminista angloamericana ha sido mucho más eficaz en su reto a las estrategias sociales y políticas opresoras de la institución literaria.

En la siguiente presentación de la teoría feminista francesa he decidido centrarme en las figuras de Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva. Las he elegido en parte porque su obra es la más representativa de las principales corrientes de la teoría feminista francesa, y en parte porque son las que tratan más de cerca el problema de la relación entre la mujer y la literatura o el lenguaje. Por esta misma razón he decidido no analizar la obra de mujeres como Annie Leclerc, Michèle Montrelay, Eugénie Lemoine-Luccioni, Sarah Kofman y Marcelle Marini. Muchas críticas feministas americanas han encontrado la máxima fuente de inspiración en las teorías de Jacques Lacan y Jacques Derrida, pero la falta de tiempo me impide hacer justicia al sugestivo trabajo de mujeres como Jane Gallop, Shoshana Felman y Gayatri Spivak[8].

Se suele decir que la nueva generación de teóricas feministas francesas se ha opuesto radicalmente al feminismo existencialista de Si-

---

[7] La obra pionera fue *Les Voleuses de langue,* de Herrmann. Dado que este autor es profesor en Estados Unidos, es una obra más «americana» que «francesa».

[8] Para introducciones americanas al feminismo francés, ver «Writing the body» de Jones, y los artículos de Stanton, Féral, Makward, Gallop y Burke en Eisenstein and Jardine (eds.), 71-122. Algunas publicaciones americanas han dedicado números o secciones especiales al feminismo francés: *Signs,* 7, 1; *Yale French Studies,* 62; *Feminist studies,* 7-2; *Diacritics,* invierno de 1975 y verano de 1982. Hay una interesante historia general y panorámica actual del feminismo francés en la introducción del editor a Marks y Courtivron (eds.).

mone de Beauvoir. Al apartarse de Beauvoir y de su deseo liberal de igualdad entre hombres y mujeres, estas feministas ponen un énfasis especial en la diferencia. Ensalzando el derecho de las mujeres a mantener sus valores específicos de mujer, rechazan la «igualdad» por considerarla un intento encubierto de hacer que las mujeres se vuelvan como los hombres[9]. Sin embargo, la situación es algo más complicada que todo esto. A pesar de su existencialismo, Simone de Beauvoir sigue siendo considerada la madre de las feministas francesas, y el valor simbólico de su apoyo público al movimiento de la mujer fue decisivo. Tampoco se puede afirmar que la tendencia del feminismo socialista que encabezó no haya tenido seguidoras en Francia. En 1977 Beauvoir y otras mujeres fundaron el periódico *Questions féministes,* que pretende servir de foro para distintos tipos de feminismo socialista y antiesencialista[10]. La socióloga marxista feminista Christine Delphy, que mantiene que las mujeres constituyen una clase, fue una de sus fundadoras.

A pesar de su muy variada orientación teórica, muchas de las preocupaciones de Julia Kristeva (su deseo de teorizar sobre una revolución social basada en la división de la sociedad en clases y sexos, su interés en la elaboración del concepto de feminidad) tienen mucho más en común con las ideas de Simone de Beauvoir que con la interpretación romántica de Hélène Cixous sobre el cuerpo de la mujer, al que considera emplazamiento de la literatura de autor femenino. Igualmente, la impresionante crítica de Luce Irigaray a la represión de la mujer en el discurso machista se puede interpretar en ocasiones como una elaboración potestructuralista de los análisis de Beauvoir sobre la mujer como el Otro del hombre. (Dado que Heidegger parece ser una fuente de inspiración común, tanto para el «Otro» psicoanalista de Lacan, que influenció el estudio de Irigaray, como para el «Otro» existencialista de Beauvoir, esto no es de extrañar.) Aunque el existencialismo quedó marginado por un giro hacia el estructuralismo y el postestructuralismo en los años 60, podría parecer que lo más indicativo de *El segundo sexo,* en relación con el movimiento de la mujer en Francia, es el rechazo de Beauvoir al psicoanálisis. Cixous Irigaray y Kristeva tienen una gran deuda con Lacan por su interpretación (post-)estructuralista de Freud, y cualquier investigación posterior so-

[9] Este desarrollo refleja la trayectoria americana hacia un «análisis centrado en la mujer». Para un informe sobre la política de un feminismo centrado en la mujer, ver Eisenstein.

[10] *Questions Féministes* también dirige una publicación americana titulada *Feminist Issues.* Su manifiesto está publicado con el título de «Variations on common themes», en Marks and Courtivron (eds.), 212-30.

bre su obra requiere, por tanto, cierto conocimiento de las ideas principales de Lacan[11].

Jacques Lacan

El Orden Simbólico e Imaginario es uno de los conjuntos de términos relacionados más importantes en la teoría lacaniana, y la mejor forma de explicarlos es relacionándolos entre sí. Lo Imaginario corresponde al periodo pre-edípico, en el que el niño se cree una parte de la madre, y no percibe ninguna separación entre él mismo y el mundo. En lo Imaginario no existen diferencia ni ausencia, sólo identidad y presencia. La crisis edípica representa la entrada en el Orden Simbólico. Esta entrada también está vinculada a la adquisición del lenguaje. En la crisis edípica, el padre rompe la unidad dual de madre e hijo, y le prohíbe al niño volver a tener acceso a la madre y al cuerpo de la madre. El falo, que representa la Ley del Padre (o la amenaza de castración) viene a significar, pues, separación y pérdida para el niño. La pérdida o carencia que padece el niño es la pérdida del cuerpo maternal, y a partir de ese momento su deseo de madre, o de unidad imaginaria con ella, debe ser reprimido. Esta primera represión es lo que Lacan llama represión primaria, y es precisamente la que inaugura el subconsciente. En lo Imaginario, no hay subconsciente precisamente porque no hay carencia.

La función de esta represión primaria es especialmente evidente en el empleo del lenguaje recién adquirido por el niño. El que el niño aprenda a decir «Yo soy» y a distinguir esto de «tú eres» o «él es» implica que ha asumido el sitio que le ha sido asignado en el Orden Simbólico, y que ha renunciado a su deseo de identidad imaginaria con todas las demás posiciones posibles. El sujeto hablante que dice «Yo soy» en realidad quiere decir «Yo soy el (o la) que ha perdido algo» —y la pérdida que ha sufrido es la pérdida de la identidad imaginaria con la madre y con el mundo. La mejor forma de traducir la frase «Yo soy» es, pues, «Yo soy lo que no soy», según Lacan. Esta interpretación pone de relieve el hecho de que el sujeto hablante sólo existe por su deseo de la madre perdida. Hablar como sujeto es, por tanto, lo mismo que representar la existencia del deseo reprimido: el sujeto hablante *es* carencia, y así es como Lacan puede decir que el sujeto es lo que no es.

Entrar en el Orden Simbólico significa aceptar el falo como re-

[11] Se pueden encontrar otras breves introducciones a Lacan en Wright y en Eagleton (1983). Para un estudio más profundo, ver Lemaire.

presentación de la Ley del Padre. Toda la cultura humana y toda la vida en sociedad están dominadas por el Orden Simbólico, y en consecuencia por el falo como símbolo de la carencia. Al sujeto le puede o no gustar esta situación, pero no tiene elección: permanecer en lo Imaginario equivale a volverse psicótico e incapaz de vivir en la sociedad humana. En ciertos sentidos podría resultarnos útil interpretar lo Imaginario como relacionado con el principio de placer de Freud, y el Orden Simbólico con su principio de realidad.

Esta explicación del paso de lo Imaginario al Orden Simbólico requiere algún comentario más. Según Lacan, lo imaginario comienza con la entrada del niño en la Fase del Espejo. Lacan parece seguir las teorías de Melanie Klein acerca del desarrollo del niño, en el sentido de que explica que la primera experiencia que el niño tiene de sí mismo es una fragmentación. Se podría haber dicho que, en un primer momento, el bebé siente que su cuerpo es fragmentado, si esto no diera la falsa impresión de que el bebé efectivamente *tiene* sensación de su cuerpo a esta temprana edad. Entre los 6 y los 8 meses, el bebé entra en la Fase del Espejo. La función principal de la Fase del Espejo es dotar al bebé de una imagen unitaria de su propio cuerpo. Sin embargo, este «ego del cuerpo» es una entidad profundamente alienada. El niño, al buscarse a sí mismo en el espejo —o en el regazo de su madre, o sencillamente en otro niño— sólo percibe otro ser humano con el que se une e identifica. En lo Imaginario no hay, pues, ninguna sensación de un Yo separado, puesto que este Yo siempre está alienado en el Otro. La Fase del Espejo no permite, pues, más que relaciones duales. Sólo mediante la triangulación de esta estructura, que, como hemos visto, ocurre cuando el padre interviene para romper la unidad dual de la madre y el hijo, el niño puede asumir su sitio en el Orden Simbólico y, de esta manera, llegar a definirse como separado de lo que le rodea.

Lacan distingue entre un «Otro» (Autre) con «O» mayúscula y un «otro» con «o» minúscula. Sería conveniente echar un vistazo a algunas de los distintos significados que estos conceptos adquieren en la obra de Lacan. Los empleos más importantes del Otro son aquellos en los que representa el lenguaje, el emplazamiento del significante, el Orden Simbólico o cualquier tercera parte en una estructura triangular. Otra forma ligeramente diferente de explicar esto, es decir, que el Otro es el lugar de formación del sujeto, o la estructura que produce el sujeto. Dicho de otra manera, el Otro es la estructura diferencial del lenguaje y de las relaciones sociales que constituyen el sujeto en primer lugar y en el que (el sujeto) debe asumir su lugar.

Si, para Lacan, es la entrada en el Orden Simbólico lo que inaugura el subconsciente, esto significa que la represión primaria del de-

seo de unión simbiótica con la madre es lo que *crea* el subconsciente. En otras palabras: el subconsciente surge como resultado de la represión de un deseo. En cierto sentido el subconsciente es deseo. La famosa frase de Lacan «El subconsciente está estructurado como un lenguaje» contiene una importante incursión en la naturaleza del deseo: para Lacan, éste se «comporta» precisamente como un lenguaje, va constantemente de objeto a objeto, de significante a significante, pero no consigue encontrar una satisfacción presente y completa, igual que no se puede alcanzar un significado como presencia total. Lacan llama a los distintos objetos que envolvemos con nuestro deseo (en el orden simbólico) *objet a* («objet petit a» —la «a» se refiere aquí al otro [autre] con «o» minúscula). No puede haber una satisfacción final de nuestro deseo, puesto que no hay un significante final ni un objeto que puedan ser aquello que se ha perdido para siempre (la armonía imaginaria con la madre y el mundo). Si aceptamos que el final del deseo es la consecuencia lógica de la satisfacción (si estamos satisfechos no tenemos qué desear) podemos entender por qué Freud, en *Beyond the Pleasure Principle,* sitúa la muerte como objeto último de deseo —como el Nirvana o la recuperación de la unidad perdida, la curación final del sujeto dividido.

6

Hélène Cixous: Una utopía imaginaria

¿Me contradigo a mí mismo?
De acuerdo... Me contradigo a mí mismo;
Soy grande... Contengo multitudes.

WALT WHITMAN

En gran parte fue gracias a los esfuerzos de Hélène Cixous por lo que la cuestión de la *écriture féminine* llegó a ocupar una posición importante en el debate político y cultural de la Francia de los años 70. Entre 1975 y 1977 elaboró una serie de escritos teóricos (o semiteóricos), que tratan todos el tema de las relaciones entre mujer, feminidad, feminismo y producción literaria: *La Jeune Née* (en colaboración con Catherine Clément, 1975), «Le Rire de la Méduse» (1975), traducido al inglés como «The Laugh of the Medusa» (1976), «Le Sexe ou la tete?» (1976), traducido al inglés como «Castration or decapitation» (1981) y *La venue à l'écriture* (1977). Todas estas obras están muy interrelacionadas: «Sorties», la mayor contribución de Cixous a *La Jeune Née*, contiene varios párrafos de la obra «Le Rire de la Méduse» publicada separadamente. El hecho de que muchas de sus ideas e imágenes se repitan constantemente hace que su obra aparezca como un conjunto que estimula tipos de lectura no lineales[1]. Su estilo suele ser profundamente metafórico, poético y explícitamente antiteórico, y sus imágenes crean una densa red de significantes que no le facilitan al crítico de mente analítica un mínimo punto de apoyo. No es nada fácil hacer cortes, abrir perspectivas o trazar mapas en la jungla tex-

[1] Todas las citas de las obras de Cixous son de versiones inglesas, casi todas tomadas de traducciones ya publicadas, pero en los casos en que esto no sido posible, he incluido mi propia traducción. Cuando se trata de una traducción ya publicada, excepto en el artículo «Castration or decapitation?», cuyo original en francés me fue posible consultar, las páginas que señalo hacen referencia, la primera a la obra traducida y la segunda al original en francés. He utilizado las siguientes abreviaturas: JN —La Jeune Née, VE —La Venue à l'écriture y RSH —entrevista en *Revue des Sciences Humaines.*

tual de Cixous; lo que es más, los textos mismos dejan muy claro que esta resistencia al análisis es totalmente intencionada. Cixous no cree ni en la teoría ni en el análisis (aunque practica ambas —como por ejemplo en su tesis doctoral *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement* [1968], traducida al inglés en 1972 como *The Exile of James Joyce or the Art of Replacement*, o en su obra *Prénoms de personne* de 1974); de hecho, tampoco aprueba el discurso analítico feminista: al fin y al cabo, es la mujer que declaró tajantemente «no soy feminista» (RSH, 482), y añadió más tarde »no tengo por qué elaborar una teoría» (Conley, 152). Acusando a las investigadoras feministas relacionadas con los estudios de humanidades de alejarse del presente y volver al pasado, se opone a su obra por considerarla meramente «temática». Según Cixous, estas críticas feministas se encontrarán inevitablemente atrapadas en la red opresora de las oposiciones duales jerárquicas propagadas por la ideología machista (RSH, 482-3). Ni siquiera los análisis esperanzadores de la «teoría literaria» de Cixous se libran de este mal.

Hasta ahora no he ofrecido una descripción completamente ajustada de la posición de Cixous. Las afirmaciones citadas, sacadas de su contexto, tienden a fijar sus ideas en un molde demasiado rígido. Su rechazo a ser clasificada bajo la etiqueta de «feminismo» se basa principalmente en una definición de «feminismo» entendido como demanda burguesa e igualitaria de las mujeres que desean obtener poder dentro del sistema machista vigente; para Cixous las «feministas» son mujeres que desean el poder, «un sitio en el sistema, respeto, legitimación social» (RSH, 482)[2]. Cixous no rechaza lo que prefiere llamar el *movimiento* de la mujer (opuesto al llamado «feminismo», estático y rígido); por el contrario, está muy a favor de él, y entre 1976 y 1982 publicó todas sus obras en *des femmes* para demostrar su compromiso político con la lucha antimachista. Para muchas feministas francesas, así como para casi todas las feministas de fuera de Francia, esta especie de discusión escolástica en torno a la palabra «feminista» perjudica políticamente al movimiento de la mujer en conjunto. En Francia dio lugar a que miembros del colectivo «politique et psychanalise» salieran a la calle el Día Internacional de la Mujer con pancartas en las que se podía leer «¡Fuera el feminismo!», creando así un considerable grado de hostilidad y acritud dentro del movimiento de la mujer, que no se ocultaba ante el público. La consecuencia principal de la iniciativa antifeminista del grupo «politique et psychanalise» parece haber sido una impresión general de rencor y desarraigo en el seno del feminismo francés. Por este motivo no tengo ninguna intención de se-

[2] En *Eperons* (que significa *Espuelas),* Derrida parecería utilizar la palabra «feminista» de la misma forma despectiva.

guir las directrices de Cixous en este sentido: según la acepción normal del término en inglés, su indudable compromiso con la lucha por la liberación de la mujer en Francia, así como su crítica a los modelos de pensamiento machistas, hacen de ella una feminista. Dicho esto, considero importante y necesario analizar el *tipo* de teoría y política feminista que encarna.

Pensamiento binario machista

Uno de los conceptos más claros del análisis de Cixous es lo que podríamos llamar «pensamiento binario machista». Bajo el encabezamiento «Where is she?» (¿Dónde está ella?), Cixous enumera la siguiente lista de oposiciones binarias:

Actividad/Pasividad
Sol/Luna
Cultura/Naturaleza
Día/Noche
Padre/Madre
Cabeza/Corazón
Inteligible/Sensible
Logos/Pathos

(JN, 115)

Al corresponder a la oposición subyacente, hombre/mujer, estas oposiciones binarias están muy relacionadas con el sistema de valores machista: cada oposición se puede interpretar como una jerarquía en la que el lado «femenino» siempre se considera el negativo y el más débil. Para Cixous, que en este aspecto está muy influenciada por la obra de Jaques Derrida, la filosofía y el pensamiento literario occidental están y han estado siempre atrapados en una serie interminable de oposiciones binarias que, en último término, siempre vuelven a la «pareja» fundamental de masculino/femenino.

Naturaleza/Historia
Naturaleza/Arte
Naturaleza/Mente
Pasión/Acción

(JN, 116)

Estos ejemplos demuestran que no importa demasiado en qué «pareja» nos fijemos: siempre encontramos el paradigma subyacente

de la oposición masculino/femenino, y su consecuente evaluación positivo-negativo[3].

En una maniobra típica, Cixous pasa entonces a situar el concepto de *muerte* en este tipo de pensamiento. Para que uno de los términos adquiera significado, explica, debe destruir al otro. La pareja no puede permanecer intacta: se convierte en un campo de batalla constante, en el que la lucha por la supremacía se renueva hasta el infinito. Al final, se equipara la victoria con la actividad y la pérdida con la pasividad; en la sociedad machista, el lado masculino es el que gana siempre. Cixous denuncia el hecho de que se iguale la feminidad a la pasividad y la muerte, puesto que ello no deja lugar a las mujeres: «La mujer, o es pasiva o no existe» (JN, 118). Todo su proyecto ideológico se puede resumir como un intento de deshacer esta ideología logocéntrica[4]: proclamar a la mujer como fuente de vida, poder y energía, y dar la bienvenida a un lenguaje femenino que derribe estos esquemas binarios machistas en los que logocentrismo y falocentrismo[5] se alían en su lucha por oprimir y silenciar a las mujeres.

Diferencia

A todo esquema de pensamiento binario, Cixous opone la *diferencia* múltiple y heterogénea. Para comprender sus argumentos al respecto es necesario analizar antes el concepto de diferencia (o mejor *différance)* según Jacques Derrida. Muchos de los primeros estructuralistas, como por ejemplo A. J. Greimas en su *Semántica estructural,* habían argumentado que el significado se produce precisamente mediante oposiciones binarias. Así, en la oposición masculino/femenino, cada término obtiene su valor mediante su relación estructural con el otro: «masculino» carecería totalmente de significado sin su

---

[3] El análisis de Sherrey Ortner sobre las oposiciones masculino/femenino y cultura/naturaleza en su artículo «Is female to male as nature is to culture?, en Rosaldo y Lamphere (eds.), llega a conclusiones sorprendentemente parecidas a algunas de las observaciones de Cixous. Exponiendo que «en cualquier parte, en todas las culturas conocidas las mujeres han sido consideradas en cierto sentido inferiores a los hombres» (69), Ortner interpreta esta «devaluación universal de las mujeres» (71) como resultado de la lógica binaria que lo invade todo, en la que la oposición masculino/femenino se considera el reflejo de la oposición cultura/naturaleza y en donde la «naturaleza» siempre ha sido vista como un «grado inferior de la existencia» (72).

[4] Cixous sigue aquí a Derrida, que califica la corriente principal del pensamiento occidental de *logocéntrico,* dada la supremacía que en él ostenta el *Logos,* La Palabra como presencia metafísica.

[5] El término *falocentrismo* hace referencia a un sistema que considera el falo como símbolo o fuente de poder. La conjunción de logocentrismo y falocentrismo se suele llamar, a partir de Derrida, *falogocentrismo.*

opuesto «femenino» y viceversa. *Todos* los significados se producirían de esta manera. Un argumento obvio contra esta teoría es la gran cantidad de ejemplos que podemos encontrar de adjetivos y adverbios de grado (mucho-más-el más, poco-menos-el menos) que obtienen su significado en relación con los otros elementos de la misma serie, no mediante oposiciones binarias.

La crítica de Derrida a la lógica binaria tiene aun mayores consecuencias. Para Derrida, el significado no se produce dentro del terreno acotado y estático de las oposiciones binarias. Se consigue más bien mediante la «libre combinación de significantes». Para ilustrar los argumentos de Derrida en este sentido podemos recurrir al concepto de *fonema* según Saussure, que lo define como unidad mínima diferencial —y por tanto significativa— del lenguaje. No se puede afirmar de ninguna manera que el fonema adquiera su significado, sólo mediante oposiciones binarias. En sí mismo, el fonema /b/ no significa nada en absoluto. Si sólo tuviéramos un fonema no habría significados ni lenguaje. /b/ sólo significa en tanto en cuanto se percibe como *distinto* de /k/ o /h/, por ejemplo. Así /bat/: /kat/: /hat/ se perciben como palabras distintas y con significados distintos en inglés. Se trata de que /b/ significa sólo mediante un proceso en el que efectivamente *delega* su significado en otros elementos diferenciadores del lenguaje. En cierto sentido son los *otros* los que nos permiten determinar el significado de /b/. Para Derrida, el significado se produce precisamente mediante este tipo de combinación abierta entre la presencia de un significante y la ausencia de los demás[6].

Este es, pues, el sentido principal del término *différance* según Derrida. Escrito con «a» para distinguirlo —por escrito, no oralmente— de la palabra francesa más corriente para diferencia *(différence),* adquiere un sentido más activo propio de la terminación «-ance» en fracés, y por lo tanto podría traducirse al inglés por «difference» (diferencia) o por «deferral» (aplazamiento, delegación). Como hemos visto, la interacción entre la presencia y la ausencia que da lugar al significado opera a modo de *aplazamiento:* el significado no es nunca presente, sino que está construido mediante el proceso potencialmente interminable de aludir a todos los restantes significantes ausentes. Se

---

[6] El argumento explicado en un nivel de fonemas sería el mismo que en un nivel de significantes. Para Saussure, el *signo* (la «palabra») consta de dos componentes: *significante y significado.* El significante es el aspecto material del signo (sonido o letras), mientras que el significado es el «sentido» o representación mental. El significado *no* es la «cosa real» a que hace referencia el signo, que Saussure denomina *referente.* Para Saussure, significante y significado son inseparables, como las dos caras de una hoja de papel, mientras que el postestructuralismo, especialmente la teoría lacaniana, ha cuestionado esta limitación del signo y ha mostrado cómo el significante puede «escurrirse» del significado.

puede decir que el significante «siguiente» da sentido al «anterior», y así sucesivamente *ad infinitum*. De esta manera no puede existir un «significado transcendental» donde este proceso de aplazamiento llegue a un fin. Este significado transcendental tendría que tener sentido *en sí mismo*, asistirse completamente a sí mismo, no requerir ni un origen ni un final distinto de sí mismo. Un ejemplo evidente de este concepto de «significado transcendental» sería el concepto cristiano de Dios como Alfa y Omega, origen del significado y fin último del mundo. Análogamente, la visión tradicional del autor como fuente y significado de su obra incluye al autor en este papel de significado transcendental.

El análisis de Derrida sobre la producción del significado implica una crítica fundamental a toda la tradición filosófica occidental, basada en la «metafísica de la presencia», que entiende que el significado está completamente presente en la palabra (o Logos). La metafísica occidental prefiere el discurso a la palabra escrita, precisamente porque el discurso presupone la *presencia* del sujeto hablante, que puede así ser considerado *origen* unitario de su discurso. La idea de que, en cierto sentido, el texto sólo es *auténtico* cuando expresa la presencia de un sujeto humano, sería un ejemplo de esta preferencia de la voz o el discurso sobre la palabra escrita. Christopher Norris resume admirablemente las ideas de Derrida al respecto:

> La *voz* se convierte en una metáfora de verdad y autenticidad, una fuente del habla «viva» y autopresente, opuesta a las emanaciones secundarias de la escritura inanimada. Al hablar se puede experimentar (al parecer) un vínculo íntimo entre el sonido y el sentido, una comprensión inmediata e interna del significado que da lugar a un entendimiento perfecto y transparente. La escritura, por el contrario, destruye este ideal de autopresencia. Impone un medio despersonalizado y ajeno, entre la elocución y la comprensión. Ocupa un reino público y promiscuo en el que la autoridad se sacrifica a los caprichos y antojos de la «diseminación» textual. En resumen, la escritura es una amenaza para la creencia tradicional que asocia la verdad con la autopresencia y el lenguaje «natural» en el que tiene cabida.
>
> (28)

Para comprender la distinción que Derrida establece entre escritura y habla es importante entender que el concepto de escritura está muy relacionado al de *différance*; así, Norris define la escritura como «desplazamiento interminable del significado que gobierna el lenguaje situándolo para siempre fuera del alcance de un conocimiento estable

y autentificador» (29). El análisis de Derrida destruye el reconfortante acotamiento de la oposición binaria. Ampliando el campo de la significación, la escritura —textualidad— reconoce la libre combinación de significantes y abre una salida a lo que Cixous considera la prisión del lenguaje machista.

«Écriture féminine». 1) Masculinidad, feminidad, bisexualidad

El concepto que Cixous tiene de *escritura femenina* está crucialmente relacionado con el análisis de la escritura como *différance* de Derrida. Para Cixous, los textos femeninos son textos que «tratan de la diferencia», como dijo en una ocasión (RHS, 480), están orientados en el sentido de la diferencia, luchan contra la lógica falocéntrica dominante, rompen las limitaciones de la oposición binaria y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta.

Sin embargo, Cixous es tan inflexible, que hasta el término *écriture féminine* o «escritura femenina» le resultan inadecuados, ya que palabras como «femenino» o «masculino» nos aprisionan en una lógica binaria, dentro de la «visión clásica de la oposición sexual entre el hombre y la mujer» (Conley, 129). Por tanto, ha preferido hablar de «escritura que llaman femenina» (o masculina), o más recientemente, de «una feminidad libidinosa que se puede leer en obras de autor de sexo masculino o femenino» (Conley, 129). No es al parecer el sexo verdadero del autor lo que cuenta, sino su estilo. Por esta razón nos previene contra los peligros de confundir el sexo del autor con el de sus obras:

> Casi todas las mujeres son así: hacen la literatura de otro —del hombre— y en su inocencia la defienden y le dan voz, creando obras que en realidad son masculinas. Hay que tener un gran cuidado a la hora de estudiar la literatura femenina, para no dejarse engañar por los nombres: el que una obra aparezca firmada por un nombre de mujer no significa necesariamente que sea femenina. Podía ser perfectamente una obra masculina, y a la inversa, el que una obra esté firmada por un hombre no la excluye de la feminidad. Es raro, pero se puede encontrar feminidad en obras firmadas por hombres: a veces ocurre.
>
> («Castration», 52)

De hecho, una de las razones por las que está tan empeñada en librarse de la oposición entre lo masculino y lo femenino, e incluso de estos términos, es su firme creencia en la naturaleza inherentemente

bisexual de todo ser humano. En «The Laugh of the Medusa» (y también en *La Jeune Née*, algunos de los párrafos que tratan estos temas se repiten en ambos textos) ataca en un principio la «concepción clásica de la bisexualidad», que está «aplastada bajo el emblema del miedo a la castración y que junto con la fantasía de un ser "total" (aunque compuesto de dos mitades) haría desaparecer la diferencia» («Medusa», 254/6, JN, 155). Esta concepción homogénea de la bisexualidad debe complacer al miedo masculino al Otro (la mujer), puesto que le permite desmitificar los signos inevitables de la diferencia sexual. Oponiéndose a esta visión, Cixous elabora lo que ella llama la *otra bisexualidad,* que es múltiple, variable, eternamente cambiante, y consiste en «no rechazar ni la diferencia ni un sexo». Entre sus características está la «multiplicación de los efectos de la inscripción del deseo en todas las partes de mi cuerpo y del otro cuerpo. De hecho, esta *otra bisexualidad* no anula diferencias, sino que las fomenta, las provoca, las aumenta» («Medusa», 254/46, JN, 155).

Según Cixous, hoy en día, «por razones histórico-culturales ... las *mujeres* están aceptando y beneficiándose de esta bisexualidad» o, como ella misma expone: «En cierto sentido, la mujer es bisexual; el hombre —no es ningún secreto— se mantiene en equilibrio para mantener a la vista su unisexualidad falocéntrica» («Medusa», 254/46, JN, 156-7). Niega la posibilidad de *definir* un modo de escribir feminista:

> Esta práctica no se puede sistematizar, acotar, codificar —lo que no significa que no exista. Sin embargo, siempre irá más allá del discurso que regula el sistema falocéntrico; tiene y tendrá cabida en áreas distintas de las que están subordinadas a la dominación filosófico-cultural.
>
> («Medusa», 253/45)

Sin embargo, sí que da una definición que no sólo recuerda al concepto de *écriture* de Derrida, sino que resulta idéntico a su propio concepto de la «otra bisexualidad»:

> Admitir que escribir es trabajar (en) lo intermedio, inspeccionar el proceso de lo mismo y de lo otro, sin el cual nada podría vivir, deshacer el trabajo de la muerte – admitir esto es querer a los dos tanto como a ambos, al conjunto de uno y otro, no fijado en la sucesión de lucha y expulsión o en algún otro tipo de muerte, sino infinitamente dinamizado por un proceso incesante de intercambio de un sujeto al otro.
>
> («Medusa», 254/46)

Podría parecer que para Cixous, el escribir *como tal* es un hecho bisexual. Sin embargo, sí expone que, por lo menos hasta el momento, las *mujeres* (se refiere claramente a individuos pertenecientes al sexo femenino, como opuestos a los del sexo masculino) tienen mucha más tendencia a ser bisexuales, en este sentido, que los hombres. Por lo tanto, el modo de escribir *bisexual* es muy probablemente un modo de escribir de *mujeres,* aunque excepcionalmente algunos hombres consiguen romper su «gloriosa unisexualidad» y alcanzar asimismo la bisexualidad. Su posición está bien clara. Manteniéndose en esta línea antiesencialista, Cixous, en «The laugh of the Medusa», explica que en Francia sólo Colette, Marguerite Duras y Jean Genet se pueden calificar de escritores femeninos (o bisexuales). En *La Jeune Née* también señala que la Cleopatra de Shakespeare y la Penthesilea de Kleist son valiosas representaciones de la economía libidinosa femenina.

El planteamiento de Cixous, por lo que hemos visto hasta ahora, parece limitarse a una reelaboración feminista de la teoría de Derrida. Antiesencialista y antibiologista, su trabajo en este terreno parece alejar todo el debate feminista acerca del problema de la mujer y la literatura, de una insistencia empirista en el sexo del autor a la hora de analizar las expresiones de sexualidad y deseo dentro del texto literario en sí mismo. Desgraciadamente, aquí no termina todo. Como veremos, la teoría de Cixous está llena de contradicciones: cada vez que alude a una idea derrideana, opone a ella una visión de la literatura de la mujer, inspirada en la misma metafísica de la presencia que pretende desenmascarar.

Lo regalado y lo propio

La distinción que Cixous establece entre lo regalado y lo propio constituye una de las primeras muestras del distanciamiento del antiesencialismo derrideano. A pesar de que se niega a aceptar la oposición binaria entre feminidad y masculinidad, Cixous repite constantemente su propia distinción entre una economía libidinosa «masculina» y «femenina». Ambas vienen determinadas por el Reino de lo *Propio* y el Reino de lo *Regalado,* respectivamente. La masculinidad, o los sistemas de valores masculinos, están estructurados según una «economía de lo propio». Propio —propiedad— apropiado: señalando un énfasis en la propia identidad, el auto-engrandecimiento y la dominación arrogante, estas palabras caracterizan adecuadamente la lógica de lo propio, según Cixous. La insistencia en lo propio, en un propio regreso, conduce a la obsesión masculina de clasificar, siste-

matizar y jerarquizar. Su ataque a las clases tiene poco que ver con el proletariado:

> Hay muchos motivos para oponerse a la *clase*, a la categorización, a la clasificación —las clases. En Francia, pertenecer a las «clases activas» significa hacer el servicio militar. Hay muchos motivos para oponerse al servicio militar, a todas las escuelas, a la urgencia masculina de juzgar, diagnosticar, digerir, nombrar... no en el sentido de precisión poética, sino en el sentido de la censura represiva de la nominación/conceptualización filosófica.
>
> («Castration», 51)

En otras palabras, el discurso teórico es intrínsecamente opresor, un resultado de la inversión libidinosa masculina. Incluso la pregunta «¿Qué es?» se considera consecuencia del impulso masculino de aprisionar la realidad en estructuras jerárquicas rígidas:

> Cuando preguntamos «¿Qué es?», desde el momento en que formulamos la pregunta, al buscar una respuesta, ya *estamos atrapados en una interrogación masculina.* Digo «interrogación masculina»: como cuando decimos que fulanito de tal fue interrogado por la policía.
>
> («Castration», 45)

El vincular el Reino de lo Propio a la «economía libidinosa masculina» es totalmente antibiologista. En cambio, definirlo como miedo de los hombres a la castración (llamado aquí «miedo masculino a la pérdida del atributo») no lo es en absoluto:

> Se da uno cuenta de que el Reino de lo propio está erigido sobre la base de un miedo que, de hecho, es típicamente masculino: el miedo de la expropiación, de la separación, de la pérdida del atributo. En otras palabras, el impacto de la amenaza de la castración.
>
> (JN, 147)

En su artículo «Castration or decapitation?», Cixous desarrolla esta idea de lo propio, como propio del sexo *masculino:*

> Etimológicamente, lo «propio» es «propiedad», aquello que no se puede separar de mí. Propiedad es proximidad, cercanía: hemos de amar a nuestros prójimos, a aquellos que están cerca de nosotros: hemos de acercarnos al otro/a para poder amarlo/a, porque nos amamos a nosotros mismos más que a nada. El Reino de lo Propio, la cultura, funciona mediante la apropiación articulada,

> puesta en juego por el clásico miedo del hombre a verse expropiado, a verse privado... por su rechazo a verse privado, en un estado de separación, por miedo a perder la prerrogativa, miedo cuya respuesta está en toda la Historia. Todo debe volver a lo masculino. «Retorno»: la economía está basada en un sistema de retornos. Si un hombre gasta y a la vez se desgasta, es a condición de que su poder vuelva a él.
>
> («Castration», 50)

Este Reino de lo Propio masculino parece la ilustración de un libro de texto sobre la «metafísica de la presencia» de Derrida (ver también JN, 146-7). Por lo tanto, sería de esperar que su contrario, el Reino de lo Regalado, ilustrara un planteamiento menos destructor. Cixous distingue entre dos tipos de regalo. En primer lugar está el regalo tal y como lo entienden los hombres. La psique de los hombres percibe el regalo como algo peligroso:

> Desde el momento en el que uno recibe un regalo se encuentra «descubierto» ante el otro y, si se es hombre, lo único que se desea es devolver el regalo cuanto antes, romper el circuito de intercambio que podría no tener fin... no ser el niño de nadie, no deber nada a nadie.
>
> («Castration», 48)

En el Reino de lo Propio, el regalo se percibe como algo que crea una desigualdad —una diferencia— algo amenazador en el sentido de que crea un desequilibrio de *poder*. De este modo, el acto de dar se convierte en un sutil medio de agresión, de exponer al otro a la amenaza de la superioridad de uno mismo. Sin embargo, la mujer da sin esperar nada a cambio. La *generosidad* es una de las palabras más positivas en el vocabulario de Cixous:

> Si existe una «propiedad de la mujer», esta es paradójicamente su capacidad de desproveerse sin egoísmo, cuerpo sin fin, sin apéndices, sin «partes» principales... Esto no significa que sea un magma informe, sino que no desprecia su cuerpo ni su deseo... Su líbido es cósmica, así como su subconsciente es mundial. Sólo puede continuar escribiendo sin inscribir ni discernir jamás contorno alguno, atreviéndose con los cruces vertiginosos de las permanencias efímeras y apasionadas del otro (o los otros) en él, ella, o ellos, en los que ella ha vivido lo suficiente como para observarlos desde el punto más próximo a su subconsciente desde el momento en que se despiertan, para amarlos desde el punto más cercano a sus instintos; y entonces, impregnada totalmente de estos abra-

> zos breves e identificadores, entra en la infinidad. Ella sola desea y se atreve a saber desde dentro, donde ella, la proscrita, no ha dejado nunca de oír la resonancia de un lenguaje anterior. Deja hablar al otro lenguaje —el lenguaje de las mil lenguas que no conoce limitación ni muerte.
>
> («Medusa», 259-60/50, JN, 161-2)

El cambio de la palabra «femenino» por la expresión «de la mujer» se observa claramente aquí. Desarrollando su teoría, Cixous afirma que la mujer da porque no padece la ansiedad de la castración (miedo de la expropiación, como suele decir ella) como los hombres. A pesar de su claro biologismo, el Reino de lo Regalado parece corresponder fielmente a la definición de literatura de Derrida: la economía libidinosa femenina/de la mujer acepta la diferencia, deseosa de «ser atravesada por el otro», caracterizada por una generosidad espontánea; el Reino de lo Regalado no es en realidad un reino en absoluto, sino un espacio destructor, de intercambio y placer orgásmico con el otro. No hay ninguna duda de que Cixous intenta explícitamente dar a su exposición de las dos «economías libidinosas» un carácter derrideano. Advierte, por ejemplo, que «hay que tener cuidado con caer ciega o complacientemente en interpretaciones ideológicas esencialistas» (JN, 148) y se niega a aceptar cualquier teoría que proponga un origen temático del poder y la diferencia sexual. Sin embargo, no sólo perjudica a este esfuerzo su biologismo: en sus alusiones a un modo de escribir específico de las mujeres, parece empeñada en suscitar casos absolutamente metafísicos.

«Écriture féminine». 2) La fuente y la voz

En *La Jeune Née* reitera al principio su rechazo a teorizar sobre la literatura y la feminidad, para indicar a continuación que, al fin y al cabo, desea provocar una discusión al respecto. Lo que ella llama comentarios indecisos resultan ser una evocación eufórica y lírica al vínculo esencial entre la literatura de las mujeres y la madre, como fuente y origen de la voz que se escucha en todos los textos escritos por mujeres. En literatura, la feminidad se puede distinguir en la primacía de la *voz: «voz y escritura...* se funden en uno» (JN, 170). La mujer que habla es enteramente su voz: «Materializa físicamente lo que piensa, lo indica con su cuerpo» («Medusa», 251/44, JN, 170). La mujer, en otras palabras, está presente total y físicamente en su voz —y su obra escrita no es más que una extensión del acto de hablar, reflejo de su propia identidad. Por otra parte, la voz de la mujer no es

sólo ella misma, sino que surge de las capas más profundas de su psique: su propia habla se convierte en un eco de aquella antigua canción que oyó una vez, la voz, la encarnación de «las primeras palabras de amor que toda mujer mantiene vivas... en toda mujer canta el primer amor innombrable» (JN, 172). En resumen, se trata de la Voz de la Madre, la figura omnipotente que domina las fantasías del bebé pre-edípico: «La Voz, canción anterior a la Ley, antes de que lo simbólico esparciera el aliento *(le souffle)*, se volvió a apropiar del lenguaje, bajo una autoridad disgregadora. La más antigua visita, la más profunda y adorable» (JN, 172).

Al encontrar su origen en un tiempo anterior a la existencia de la Ley, la voz es innombrable: está firmemente arraigada en la fase pre-edípica anterior a la adquisición del lenguaje y con él la capacidad de nombrarse a sí mismo y a los objetos. La voz es la madre y el cuerpo de la madre: «Voz: leche inagotable. La hemos vuelto a encontrar. La madre perdida. Eternidad: es la voz mezclada con la leche» (JN, 173). La mujer que habla o escribe está situada en un lugar fuera del tiempo (eternidad), un lugar en el que no tienen cabida los nombres ni la sintaxis. En su artículo «Women's Time», Julia Kristeva explica que la sintaxis es constitutiva de nuestro sentido del tiempo cronológico, por el mismo hecho de que el orden de las palabras en una frase marca una secuencia temporal: al no poderse articular simultáneamente sujeto, verbo y complemento, su pronunciación interrumpe necesariamente la continuidad temporal de la «eternidad». Cixous presenta, pues, esta fase pre-edípica llena de miel y de leche de la madre, como fuente de la canción que resuena dentro de la literatura de las mujeres.

El hecho de que las mujeres tengan esta «relación privilegiada con la voz» se debe a su relativa falta de mecanismos de defensa. «Ninguna mujer tiene tantas defensas contra sus impulsos libidinosos como un hombre» (JN, 173). Mientras que un hombre se enfrenta a la madre, la mujer no lo hace (o apenas lo hace): siempre está próxima a ella como fuente de bien. La figura de la madre que presenta Cixous es claramente lo que Melaine Klein llamaría Dios Madre: la proveedora omnipotente y generosa de amor, alimento y plenitud. La mujer que escribe es, pues, inmensamente poderosa: la suya es una ***puissance féminine*** derivada directamente de la madre, cuya entrega siempre está cubierta de fuerza: «Cuanto más tienes, cuanto más das, más eres, cuanto más das, más tienes» (JN, 230).

En el artículo de Cixous sobre la escritora brasileña Clarice Lispector, que incluye la descripción más explícita de un ejemplo de literatura de mujer producida bajo el Signo de la Voz, se destaca tanto la franqueza de la mujer como su generosidad («L'approche», 410, n. 7),

y en un párrafo profundamente antiderrideano, su capacidad de dotar a las palabras de un significado esencial:

> Ya casi no queda nada del mar más que una palabra sin agua: hemos traducido las palabras, las hemos vaciado de su habla, las hemos secado, reducido y embalsamado, y ya no pueden recordarnos cómo solían surgir de las cosas a modo de carcajadas... Pero basta que una voz diga: ¡el mar, el mar!, para que mi barco se abra al mar, el mar me llama, ¡me llama el mar!, ¡me llaman las aguas!
>
> («L'approche», 412)

En su artículo sobre Marguerite Duras y Hélène Cixous, Christiane Mackward distingue doce tipos de estilo en la novela de Cixous LA: siete niveles poéticos y cinco narrativos. Cinco de los siete niveles poéticos se pueden calificar en cierto sentido, de bíblicos, litúrgicos, o mitológicos. Estas inflexiones poéticas se encuentran también en obras más teóricas de Cixous. *La Venue à l'écriture* comienza con la cita bíblica de «En el principio adoraba» (VE, 9). En este texto, como en muchos otros, Cixous se asigna a sí misma el papel, si no de diosa, al menos sí de profeta —una madre desconsolada que quiere salvar a su gente, un Moisés en femenino, y al mismo tiempo una hija de un Faraón:

> ¡Cuántas lágrimas derramo cada noche! Todas las aguas del mundo fluyen de mis ojos, lavo a mi gente en mi desesperación, los baño y los lamo con mi amor, voy a las orillas del Nilo y recojo a los niños abandonados en cestas de mimbre; por azares de la vida tengo un amor de madre insaciable, por eso estoy en todas partes, mi ombligo es cósmico, estudio mi subconsciente mundial, me opongo a la muerte, pero vuelve, comenzamos otra vez, estoy embarazada de comienzos.
>
> (VE, 53)

Al reclamar cualquier posible situación de sujeto, el sujeto hablante puede proclamarse orgullosamente un «plural femenino» (VE, 53) que mediante la lectura y la escritura participa de la eternidad divina.

> El libro —podría leerlo con ayuda de la memoria y del olvido. Empezar de nuevo. Desde otra perspectiva, desde otra más, e incluso desde otra. Leyendo he descubierto que el hecho de escribir es interminable. Perpetuo. Eterno.
>
> Escritura o Dios. Dios el que escribe. El Dios que escribe.
>
> (VE, 30)

La predilección de Cixous por el Antiguo Testamento es evidente, pero su gusto por la antigüedad clásica no lo es menos. Su capacidad de identificación parece interminable: Medusa, Electra, Antígona, Dido, Cleopatra —en su imaginación Cixous ha sido todas ellas. De hecho, declara que «Yo misma soy la Tierra, todo lo que ocurre en ella, todas las vidas que viven en mí, de diferentes formas» (VE, 52-3): este constante retorno a las imágenes bíblicas y mitológicas señala su cerco en el mundo del mito: un mundo que, como el lejano país de los cuentos de hadas, se percibe lleno de significado, como limitación y unidad. El discurso mítico o religioso presenta un universo donde toda diferencia, lucha o discordia se puede resolver satisfactoriamente en último término. Sus alusiones a la mitología y a la Biblia suelen aparecer acompañadas —o salpicadas— de imágenes de agua «oceánica» evocando los placeres interminables de la perversión poliforma del niño:

> Nosotros mismos somos mar, arena, coral, algas, playas, corrientes, niños, nadadores, olas... Heterogéneos, sí. Para su regocijo ella es erógena; es la erogenia de lo heterogéneo: nadadora que va por el aire, en vuelo, no se aferra a sí misma; es dispersa, prodigiosa, sorprendente, capaz y deseosa de ser otros, la otra mujer que llegará a ser, la mujer que no es, él, tú.
>
> («Medusa», 260/51)

Para Cixous, como para innumerables mitologías, el agua es el elemento femenino *par excellence:* el mundo mítico que contiene y refleja la reconfortante seguridad del útero materno. Dentro del espacio desde el que Cixous habla, el sujeto es libre de pasar de una posición a otra, o de fundirse oceánicamente con el mundo. En este sentido, su visión de la literatura de la mujer se sitúa en el terreno de las imágenes lacanianas: un espacio en el que se han abolido todas las diferencias.

La importancia que da a lo Imaginario explica porqué la mujer que escribe goza de una libertad tan extraordinaria en el universo de Cixous. En el terreno de lo Imaginario, madre e hijo forman parte de una unidad fundamental: son *uno.* Protegida por la Buena Madre todopoderosa, la mujer que escribe se siente segura y protegida del peligro siempre y en cualquier lugar: nada le hará daño, ni la distancia ni la separación le perjudicarán. La Cleopatra de Shakespeare es un ejemplo de esta feminidad triunfante:

> La inteligencia y la fuerza de Cleopatra aparecen especialmente en el acto que realiza —un acto de amor— en la distancia, el vacío y

la separación: sólo evoca el vacío con el fin de llenarlo hasta el borde, sin permitir jamás que una separación llegue a dañar el cuerpo del amante.

(JN, 235)

Antonio y Cleopatra pueden arriesgarse a cualquier cosa porque siempre se salvan mutuamente del daño: se puede abandonar al Yo, en la medida en que siempre es posible recuperarlo. El que el discurso poético de Cixous resulte de una belleza deslumbrante cuando evoca el paraíso de la niñez, se debe en parte a que se niega a aceptar la pérdida de aquel reino privilegiado. La voz de la madre, su pecho, la leche, la miel, las aguas femeninas, se invocan como pertenecientes a un espacio eternamente presente en torno a ella y a sus lectores.

Sin embargo, este mundo Imaginario no es perfectamente homogéneo. Ya hemos visto que el Reino de lo Regalado, de las mujeres, es de una franqueza tal, que destruye la diferencia, y aunque Cixous describe la literatura de la mujer basándose en la presencia continua de la Voz de la Madre, también presenta esta voz como una operación de separación, división y fragmentación (JN, 174-5). En *La Venue à l'écriture,* el deseo de escribir se presenta en primer lugar como una *fuerza* que no se puede controlar conscientemente: el cuerpo de la autora contiene «otro espacio ilimitado» (VE, 17) que reclama una forma escrita. Al luchar contra él —ningún chantaje le hará retroceder— encuentra una fascinación secreta en este *souffle* irresistible:

Al ser *(il)* tan fuerte y tan violento, temía a este impulso, pero a la vez me encantaba. Sentirme elevada una mañana, arrebatada del suelo, suspendida en el aire. Sentirme sorprendida. Encontrar en mí misma la posibilidad de lo inesperado. ¡Dormirme como un ratón y despertar como un águila! ¡Qué maravilla! ¡Qué terror! Yo no tenía nada que ver con ello, no lo podía evitar.

(VE, 18)

Este párrafo, especialmente por el empleo del pronombre masculino *il* por *souffle* en el texto francés original, se puede interpretar como una transposición de la conocida fantasía femenina de la violación: *il* levanta a la mujer; aterrorizada y maravillada ésta se somete al ataque. Después se siente más fuerte y más poderosa (como un águila), como si hubiera adquirido el poder del falo en este acto. Como en todas las fantasías de violación, el placer y la *jouissance* se deben al hecho de que la mujer es inocente: no lo deseaba, por lo tanto no se le puede culpar de tener deseos ilícitos. (Ni que decir tiene, esta descripción se refiere tan sólo a las *fantasías* de violación y no tiene nada que

ver con la realidad de este hecho.) Esta es una evocación brillante de la relación entre las mujeres y el lenguaje en el orden simbólico falocéntrico: si una mujer ha de escribir, se sentirá culpable de su deseo de adquirir un dominio del lenguaje, a menos que pueda librarse fantasiosamente de este deseo incalificable. Pero el modo en el que Cixous presenta al texto como violación constituye también el fondo de su interpretación del texto como Buena Madre: «Yo comía los textos, los chupaba, los lamía, los besaba, soy el hijo innumerable de sus multitudes» (VE, 19). Un análisis kleiniano de la imagen del pezón materno como pene pre-edípico, podría aclararnos esta sorprendente relación moral con el texto que lee —que, después de todo, debe de ser el texto que culpablemente desea escribir algún día: «¿Escribir? Deseaba profundamente hacerlo con amor, darle a la literatura todo lo que *(elle)* ella me había dado a mí. ¡Qué ambición! Qué felicidad imposible. Alimentar a mi propia madre. ¿Darle en pago de mi agradecimiento mi leche? Una loca imprudencia» (VE, 20). El texto entendido como madre se convierte en el texto entendido como rapto en una secuencia de transformaciones rápidas:

> He dicho «escribir francés». Se escribe *en*. Penetración. Puerta. Cerrojo antes de entrar. Absolutamente prohibido... ¿Cómo no iba a desear escribir, cuando los libros me llevaban, me transportaban, me introducían en las profundidades de mi alma, me dejaban sentir su potencia desinteresada?... Cuando mi ser se poblaba, mi cuerpo era fertilizado y atravesado, ¿cómo hubiera podido permanecer en silencio?
>
> (VE, 20-1)

Texto-madre, texto-violación; sumisión a la ley fálica del lenguaje como entidad diferencial, como estructura de vacíos y ausencias; celebración del texto como reino de la madre omnipotente: Cixous siempre incorporará diferencias, yuxtapondrá contradicciones, intentará deshacer vacíos y distinciones, llenar el vacío hasta desbordarlo, e integrará felizmente pene y pezón.

Contradicciones imaginarias

La teoría de Cixous acerca de la literatura y la feminidad, fundamentalmente contradictoria, gira en torno al énfasis derrideano en el hecho textual, distanciándose así de su interpretación auténticamente metafísica de la literatura como voz, presencia y origen. En una entrevista de 1984, Cixous demuestra que es perfectamente consciente de estas contradicciones:

> Si fuera una filósofa, nunca me permitiría hablar de términos como presencia, esencia, etc., o del significado de algo. Podría desarrollar un discurso filosófico, pero no lo hago. Me dejo llevar por la palabra poética.
>
> (Conley, 151-2)

En una alusión a la obra de Derrida *Of Grammatology,* explica la relación (o la falta de relación) entre el concepto de Derrida y el suyo propio:

> En *Grammatology* estudia literatura en general, el texto en general. Cuando yo hablo de literatura, no me refiero a lo mismo. Hay que situarse en otro punto de vista; no hablo del concepto de literatura tal y como Derrida lo entiende. Hablo de un modo más idealista. Puedo permitírmelo; me libero de la corrección y las obligaciones de la filosofía, lo que no significa que las ignore.
>
> (Conley, 150-1)

Aunque su propio estilo teórico-poético consigue aparentemente deshacer la oposición, la obra de Cixous se basa en una distinción consciente entre la «poesía» y la «filosofía» (distinción que el propio Derrida desearía seguramente destruir). ¿Cómo podemos aclarar esta pasión de Cixous por la contradicción? Algunos alegarán que se trata de una astuta estrategia para demostrar su planteamiento: negándose a aceptar la lógica aristotélica que excluye a A de ser distinta de A, Cixous pone en acción hábilmente su propia destrucción de la lógica machista. Pero este argumento asume que el planteamiento de Cixous es realmente destructor, y pasa por alto muchos párrafos que presentan una posición profundamente metafísica. Desde una perspectiva psicoanalista, parecería que sus maniobras estilísticas están pensadas para crear un espacio en el que la *différance* del Orden Simbólico pueda coexistir pacíficamente con el ámbito y la identidad de lo Imaginario. Sin embargo, esta coexistencia cubre sólo *un* aspecto del planteamiento de Cixous: el nivel en el que se describe la esencia de la mujer en términos destructores, como por ejemplo en el Reino de lo Regalado, o en aquellos pasajes sobre la multiplicidad heterogénea de la «nueva bisexualidad». Pero hemos visto que incluso la franqueza de la Mujer que regala o la pluralidad del modo de escribir bisexual, se caracterizan por unas imágenes bíblicas, mitológicas o elementales, que nos devuelven al tema de lo Imaginario. La diferencia y la diversidad en cuestión se muestran así más parecidas a la perversión polimorfa del niño pre-edípico, que a los desplazamientos de deseo metonímicos en el orden simbólico. La «nueva bisexualidad» en particular pa-

rece, en el fondo, una limitación imaginaria que permite al sujeto desplazarse de posiciones masculinas a posiciones femeninas fácilmente. *En último término,* se puede probar que las contradicciones del discurso de Cixous están contenidas y resueltas en el refugio seguro de lo Imaginario. Su total indiferencia ante la lógica «machista» no es indicativa de su preocupación barthesiana por la liberación del lector, aunque a primera vista su descripción de la *jouissance* del lector pueda parecer sorprendentemente apropiada para nuestra experiencia con los textos de Cixous:

> Imaginemos a alguien (una especie de monsieur Teste a la inversa) que elimine de sí mismo todas las barreras, clases y exclusiones, no por sincretismo, sino por descartar sencillamente aquel viejo espectro: la *contradicción lógica;* que mezcla todos los lenguajes, incluso aquellos que se consideran incompatibles; que acepta silenciosamente toda la carga de la ilógica y de la incongruencia; que permanece pasivo bajo el rostro de la ironía socrática (llevando al interlocutor a la mayor desgracia: la *contradicción consigo mismo)* y del terrorismo legal (¡qué gran proporción de la evidencia penal se basa en una psicología de la coherencia!)... Este antihéroe existe: es el lector del texto en el momento en el que disfruta.
>
> *(The Pleasure of the Text,* 3)

La diferencia que existe entre la *jouissance* del lector barthesiano y el texto de Cixous es que mientras el primero indica una pérdida absoluta, un espacio en el que el sujeto se desintegra en la nada, el segundo siempre guardará sus contradicciones dentro de la plenitud de lo Imaginario.

PODER, IDEOLOGÍA, POLÍTICA

La interpretación que hace Cixous de la literatura femenina/de la mujer, como una forma de reestablecer una relación espontánea con la *jouissance* del lector, puede parecer positiva, una visión utópica de la creatividad femenina en una sociedad no opresora y no sexista. De hecho, el énfasis en lo Imaginario es común a toda literatura utópica. En 1972, por ejemplo, Christiane Rochefort publicó una novela feminista muy poderosa, *Archaos ou le jardin étincelant,* que refleja en su modelo narrativo paralelismos sorprendentes con el interés de Cixous por lo Imaginario, como solución utópica del problema del deseo.

El pensamiento utópico siempre ha sido una fuente de inspira-

ción política tanto para feministas como para socialistas[7]. Con la profunda convicción de que el cambio es tan posible como deseable, la visión utópica se separa de un análisis negativo de su propia sociedad, con el fin de crear imágenes que tengan el poder de inspirar una rebelión contra la opresión y la explotación. Influenciado por teóricos de la Escuela de Frankfurt, como Ernst Bloch y Herbert Marcuse, Arnhelm Neusüss ha demostrado que los argumentos antiutópicos tienden a desarrollarse desde la derecha, como parte de una estrategia que busca la neutralización o la recuperación de los contenidos revolucionarios del sueño utópico. El más pernicioso y extendido de los argumentos antiutópicos que describe Neusüss es el que podríamos llamar enfoque «realista». A la vez que tiende al racionalismo en su infravaloración del posible impacto político del deseo humano, la posición «realista» se opone a la naturaleza contradictoria de muchas utopías: según este argumento, no tiene ningún sentido tenerlas en cuenta, porque son tan ilógicas que cualquiera podría decir que no funcionarían en la vida real.

Neusüss, que rechaza esta posición, interpreta las contradicciones que se expresan en tantas utopías como una justificación de su crítica social: señalando los efectos represivos de las estructuras sociales que propiciaron el surgimiento de la utopía, sus vacíos e inconsistencias indican la naturaleza penetrante de la ideología autoritaria que el pensador utópico trata de derrocar. Si la tesis de Neusüss es correcta, el proyecto utópico siempre estará marcado por conflicto y contradicción. De esta manera, si decidimos estudiar a Cixous como feminista utópica, podemos interpretar al menos algunos de los aspectos contradictorios de sus textos como consecuencias del conflicto entre una ideología machista ya de por sí contradictoria y el pensamiento utópico que lucha por liberarse de su acorralamiento. Pero si es cierto que sus contradicciones se unifican en el espacio homogeneizante de lo Imaginario, entonces es más probable que constituyan una huida de la realidad social dominante.

En una crítica a Norman O. Brown, Herbert Marcuse, defensor a ultranza del utopismo, describe el ideal utópico de Brown como un esfuerzo que tiende al «restablecimiento de la unidad total original: unidad de lo masculino y lo femenino, padre y madre, sujeto y objeto, cuerpo y alma —abolición del yo, del mío y del tuyo, supresión del principio de realidad, de todas las fronteras» (234). Si bien considera positivo este esfuerzo encaminado a la abolición de las estructuras opresoras. Marcuse encuentra el culto de Brown, a una especie de

[7] Para un estudio fascinante del pensamiento utópico en el socialismo y el feminismo del siglo XIX, ver Barbara Taylor.

principio del placer parecido al de Cixous, insatisfactorio, precisamente porque está situado exclusivamente en el terreno de lo Imaginario.

> Las raíces de la represión son y seguirán siendo auténticas raíces; su eliminación constituye, pues, una verdadera tarea racional. Lo que hay que abolir no es el principio de realidad en conjunto, sino algunos de sus aspectos como los negocios, la política, la explotación, la pobreza. Al carecer de esta recuperación de la realidad y la razón, el propósito de Brown es derrotado.
>
> (235)

Es precisamente esta ausencia de un análisis específico de los factores reales que impiden a la mujer escribir, lo que constituye el punto más débil de la utopía de Cixous. Dentro de su mitología poética, la literatura se sitúa como una actividad absoluta en la que puede participar toda mujer *como* mujer. A pesar de que resulta alentadora y seductora, esta visión no explica las actuales desigualdades, privaciones y violaciones que padecen las mujeres constantemente, como seres sociales que son, más que como arquetipos mitológicos.

La insistencia de Marcuse en la necesidad de recuperar la razón y la realidad para el proyecto utópico es muy oportuna. En su impaciencia por aplicar la imaginación y el principio de placer a las mujeres, Cixous se expone peligrosamente a caer en las manos de la misma ideología machista a la que se opone. Al fin y al cabo, es el machismo y no el feminismo el que insiste en calificar a las mujeres de emocionales, intuitivas e imaginativas, convirtiendo la razón y la racionalidad en un coto exclusivamente masculino. Las Utopías nos retan, pues, tanto en un nivel poético como en un nivel político. Por tanto, es comprensible que, a pesar de reconocer el poder retórico del planteamiento de Cixous, las feministas deban examinar sus implicaciones políticas para tener bien claro qué se nos está sugiriendo que hagamos.

Sin embargo, ¿hay alguna razón para ponerle a Cixous una camisa de fuerza política, cuando, como ella misma explica, lo que le interesa no es tanto la política como la poesía?

> Mentiría si dijera que no soy una mujer política en absoluto. En realidad tengo que unir las dos palabras, política y poética. Para ser sincera, he de admitir que doy más importancia a la poesía. Lo hago para que la política no me ahogue, porque la política es algo cruel, difícil y tan rigurosamente real que a veces siento la necesidad de consolarme, llorando lágrimas de poesía.
>
> (Conley, 139-40)

La separación entre política y poesía que se expone en este párrafo es, sin duda alguna, una separación que la crítica feminista desea eliminar. Aunque Cixous reclama un estatus «poético» para sus textos, esto no le impide escribir sobre poder e ideología en relación con la política feminista. Según Cixous, la ideología es «una especie de membrana que lo envuelve todo. Una piel que debemos conocer, a pesar de que nos cubre como si fuera una red o un párpado cerrado» (JN, 266-7). Esta interpretación de la ideología como limitación total, recuerda a la unidad monolítica de Kate Millett, y tiene exactamente los mismos inconvenientes[8]. ¿Cómo podríamos descubrir la naturaleza de la ideología que nos rodea, si fuera enteramente consistente, sin la mínima contradicción, laguna o fisura que nos permitiera en primer lugar percibirla? La imagen que Cixous presenta de la ideología recrea los límites del universo mitológico en el que constantemente se refugia de las contradicciones del mundo real. Cuando Catherine Clément acusa a Cixous de hablar desde un punto de vista no político apunta precisamente a este problema de la obra de Cixous:

> C(atherine Clément). Debo admitir que tus frases carecen de realidad para mí, a menos que interprete lo que dices en un sentido poético. Dame un ejemplo... No reconozco en tu nivel de descripción nada de lo que pienso en términos políticos. No es que sea «falso», por supuesto que no. Pero los términos que utilizas me parecen propios del nivel del mito o de la poesía; todo indica un sujeto colectivo, ficticio, implorante, una entidad enorme, alternativamente libre, revolucionaria, esclavizada, dormida, despierta... Estos sujetos no existen en realidad.
>
> (JN, 292-3)

Igualmente perturbador es el discurso de Cixous sobre el poder. En una entrevista para *La Revue des sciences humaines* distingue un tipo de poder «bueno» de un tipo de poder «malo»:

> Yo haría una clara distinción a la hora de analizar un tipo de poder que implica el deseo de supremacía, la sed de satisfacción individual y narcisista. Ese poder siempre es poder sobre otros. Es algo relacionado con el gobierno, el control, y en último término con el despotismo. En cambio, si yo digo «poderes de la mujer», en primer lugar ya no es *un* poder, está multiplicado, *hay más de uno* (por lo tanto, no se trata de una centralización que destroce la relación con lo único, que estabilice todo), y en segundo lugar, se

[8] Ver en el capítulo 1 el apartado dedicado a Kate Millett.

> trata de un *poder sobre uno mismo*, en otras palabras, de una relación que no se basa en el dominio, sino en la disponibilidad (disponibilité).
>
> (RSH, 483-4)

Ambos tipos de poder son enteramente personales e individuales: la lucha contra la opresión parece consistir en un débil esfuerzo por afirmar cierta heterogeneidad de los poderes de la mujer (heterogeneidad que contrasta con el empleo del singular en «de la mujer») que en cualquier caso parece limitarse a afirmnar que una mujer fuerte puede hacer lo que quiera. En francés, el término *disponibilité* tiene una fuerte connotación liberal-burguesa, en parte por el empleo que de ella se hace en las obras de André Gide. Estar «disponible» puede implicar un cierto deseo egoísta de estar «preparado para cualquier cosa», no estar atrapado en obligaciones sociales o interpersonales. El llamamiento de Cixous a los «poderes de la mujer» desvirtúa las auténticas diferencias entre las mujeres, y reprime paradójicamente la auténtica heterogeneidad de los poderes de las mujeres.

La interpretación poética de la literatura que Cixous presenta como auténtica promulgación de la liberación, más que como mero vehículo de la misma, conlleva las mismas insinuaciones individualistas. El escribir, como autoexpresión extasiante, hace al individuo capaz de liberarse, en un regreso hacia la unión con la madre primera. Según Cixous, las mujeres parecen relacionarse entre sí siguiendo un modelo dualista (yo/tú): madres e hijas, parejas de lesbianas o en alguna variación de la relación alumna/profesora o profeta/discípula. La escasez de referencias a una comunidad de mujeres más amplia o a formas de organización colectivas, no es sólo notable en las obras de numerosas activistas feministas, sino indicativa de la incapacidad general de Cixous para representar estructuras de deseo triangulares, no-Imaginarias, propias de las relaciones sociales.

Dada esta orientación individualista de la teoría de Cixous, quizá no deba sorprendernos que algunos de sus estudios presenten su política como una simple prolongación de su persona, como ocurre en el informe de Verena Andermatt Conley sobre la estancia de Cixous en la Universidad de París en Vincennes («escuela célebre por una cierta miseria regia»):

> Cixous solía entrar con un deslumbrante abrigo de armiño que sin duda estaba muy por encima de las posibilidades de casi todos los que estaban en clase. Esta actitud era un acto de agresión. Como réplica a la evocación de Bataille a la ceremonia azteca, se irguió en el escenario de hormigón barato que constituía el refugio de la

> clase. Se convirtió así en un valor excedente, en un término de grado cero, en el centro soberano de un cuerpo esplendoroso, eminentemente acariciable, creando una visión completamente distinta a la imagen tradicional de un rey rodeado de sus mujeres.
> (Conley, 80)

Armiño como emancipación: es extraño que las mujeres del Tercer Mundo tarden tanto en asimilar la estrategia peletera de Cixous.

Para un lector adentrado en la orientación angloamericana del estudio de la mujer y la literatura, la obra de Hélène Cixous representa un punto de partida radicalmente diferente. A pesar de las vicisitudes que atraviesa el concepto a lo largo de su obra, el escribir es para ella siempre y de alguna manera un objeto o un acto libidinoso. Permitiendo a la crítica feminista escapar de un empirismo incapacitador, esta vinculación de la sexualidad con el hecho textual inaugura un campo totalmente nuevo de investigación feminista sobre las expresiones del deseo en el lenguaje, no sólo en textos escritos por mujeres, sino también en textos escritos por hombres.

Como hemos visto, una investigación más profunda sobre la obra de esta autora tiene que hacer frente a sus intrincadas redes de contradicción y conflicto, en las que a una visión destructiva del hecho textual se opone una presentación igualmente apasionada de la literatura como esencia de la mujer. Si en última estancia estas contradicciones quedan abolidas en el terreno de lo Imaginario, esto plantea a su vez una serie de problemas políticos al lector de Cixous: desfigurada tanto por una falta de referencias a estructuras sociales reconocibles, como por su biologismo, su obra constituye, sin embargo, una evocación utópica y esperanzadora de los poderes imaginativos de la mujer.

7

Reflexiones machistas: el espejo de Luce Irigaray

La extraordinaria tesis doctoral de Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, dio lugar a su inmediata expulsión de la *École freudienne* de Lacan en Vincennes. Resulta tentador interpretar la escenificación del poder machista que se expone en este libro como clara evidencia de la defensa del feminismo implícita en él: cualquier texto que moleste tanto a los Padres merece el apoyo y aplauso de las feministas. Pero *Spéculum* no sólo ha sido muy criticado por la corriente principal de los lacanianos[1], sino que también ha sido objeto de un debate feminista bastante mordaz. A veces da la impresión de que lo único en lo que coinciden todos los críticos es en que esta obra merece toda la atención que tan voluntariosamente le dedican[2].

El primer libro de Irigaray, *Le Langage des déments*, es un estudio de los modelos de desintegración lingüística en la demencia senil: un campo que a primera vista puede parecer bastante alejado de la orientación feminista de *Spéculum*. Sin embargo, quienes hayan leído esta última encontrarán un aire familiar en las conclusiones de *Le langaje des déments*: «Ser hablado o enunciado, más que ser habla o enuncia, la persona demente ya no es en realidad un sujeto activo de la expresión... No es más que un simple portavoz de afirmaciones previamente pronunciadas» (351). Esta relación pasiva, imitativa y mimética con las estructuras del lenguaje, es sorprendentemente parecida a la forma en la que, según *Spéculum*, las mujeres se relacionan con el discurso falocrático.

---

[1] Ver el análisis de Lemoine-Luccioni en *Esprit*.

[2] Se ha utilizado la abreviatura S para *Spéculum*. «S, 130» significa *Spéculum* pág. 130; «CS, 76» significa *Ce sexe qui n'en est pas un*, pág. 76. Dos artículos de *Ce sexe* están traducidos en Marks y Courtivon (eds.). Las citas de estas traducciones aparecen señaladas con las siglas MC, seguidas de la referencia al original en francés, por ejemplo, «MC, 100, CS, 24». Todas las traducciones excepto las señaladas con las siglas MC son mías.

En 1977 siguió a *Spéculum* una colección de textos titulada *Ce sexe qui n'en est pas un (Ese Sexo que no es uno).* A pesar de ser un volumen, mucho más corto y en muchos sentidos más accesible que su predecesor, *Ce Sexe* no proporciona una visión completa de las teorías de Irigaray. Su relación con *Spéculum* es demasiado estrecha como para eso; contiene por un lado textos poéticos o semiteóricos, por otro, fragmentos específicamente teóricos, e incluso apuntes de seminarios sobre el libro anterior, y desarrolla muchos de los temas enunciados por primera vez en *Spéculum,* de una forma que hace necesario un conocimiento previo del tema de que se trate.

Después de 1977, Irigaray ha publicado dos textos más breves que tratan el tema de la relación madre/hija: *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* (1979) y *Le Corps-à-corps avec la mère* (1981). Continuando la crítica a la tradición filosófica occidental que inició en *Spéculum,* publicó la obra *Amante marine de Friedrich Nietzsche* (1980), en la que incluye una interpretación poético-teórica de la obra de Nietzsche, prestando especial atención a la simbología del agua presente en su obra. El agua era el elemento más extraño para Nietzsche, expone Irigaray, y por lo tanto, el de mayor potencial «destructor» de su discurso. *Passions élémentaires* (1982) supone una vuelta a los temas de *Spéculum* y de *Ce sexe,* en esta ocasión bajo la forma de un monólogo poético en el que una mujer canta los placeres de la naturaleza y la pasión que siente por su amado. *L'Oubli de l'air chez Martin Heidegger* (1983) es una crítica de Heidegger basada en su rechazo de la simbología del aire, que le sirve a Irigaray de punto de partida para su propio análisis del aire como elemento femenino que destruye las divisiones simplistas del modelo de pensamiento masculino. En *La Croyance même* (1983), breve lectura sobre el análisis freudiano del juego de *fort-da,* Irigaray explica que Freud ignora la crucial relación del niño con el aire, como único elemento que le permite adaptarse a la pérdida de la placenta y del cuerpo de la madre. Mi presentación de la teoría feminista de Irigaray se centrará, no obstante, en las dos obras en las que desarrolla los presupuestos básicos de su análisis feminista: principalmente *Spéculum de l'autre femme,* pero también *Ce sexe qui n'en est pas un*[3].

[3] Para otras introducciones sobre Irigaray, o sobre algunas de las cuestiones que plantea, ver Burke, «Introduction to Luce Irigaray's "When our lips speak together"» e «Irigaray through the looking glass»; también Wenzel, «Introduction to Luce Irigaray's "And the one doesn't stir without the other"» y Brown y Adams, «The femenine body and feminist politics».

Conociendo su especialización en el campo de la psicolingüística y su profesión de psicoanalista, puede parecer extraño que Irigaray decidiera presentarse al prestigioso y muy académico *doctorat d'Etat* en filosofía. Para Irigaray, la elección de la filosofía era obvia: en nuestra cultura, la filosofía ha disfrutado del estatus de «discurso maestro», como ella misma dice: «De hecho, es el discurso filosófico lo que tenemos que cuestionar y alterar, porque es la base de todos los demás, porque constituye el discurso de los discursos» (S, 72). La primera parte de *Spéculum* contiene una crítica apasionada de la teoría de la feminidad de Freud; se trata de una crítica que consiste en demostrar precisamente cómo el discurso de Freud, revolucionario en todos los temas que abarca, se somete en cambio a las reglas misóginas de la tradición filosófica occidental cuando trata el tema de la feminidad. A diferencia de Kate Millett, Irigaray no tiene ningún interés en rechazar el psicoanálisis como teoría inútil o intrínsecamente reaccionaria:

> Se trata más bien de exponer sus implicaciones aún inoperantes; de decir que, aunque la teoría freudiana puede hacer que se derrumbe todo el orden filosófico, paradójicamente respeta ese orden en lo que se refiere a la definición de la diferencia sexual.
> (CS, 70)

Spéculum de l'autre femme está dividido en tres partes: la primera, «La tache aveugle d'un vieux rêve de symétrie» («El punto oscuro de un viejo sueño de simetría»)[4], que consiste en una lectura muy detallada de las afirmaciones de Freud sobre la feminidad, especialmente en su obra *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, aunque también en otros textos en los que trata el tema del desarrollo psicosexual de la mujer y/o de la diferencia sexual. La segunda parte, «Spéculum» («Espéculo»), consta de una serie de lecturas de los filósofos occidentales de Platón a Hegel, así como de algunos capítulos en los que Irigaray presenta su propio planteamiento teórico. La tercera parte, «L'υστερα de Platón» («La caverna de Platón»), es una lectura del mito de la caverna de Platón, a la luz de la crítica a la filosofía occidental que precede a este capítulo. Aunque esta parte del libro de Irigaray no entra de lleno en el siguiente estudio, conviene men-

[4] Ver la discusión de Gallop sobre las implicaciones de este título en su capítulo llamado «The father's seduction» (Gallop, 56-79).

cionar que es una crítica feminista al discurso machista magníficamente fundamentada, y que constituye una gran fuente de inspiración para mujeres que buscan nuevos modelos de lecturas ingeniosas de textos filosóficos o políticos.

Sin embargo, la composición de *Spéculum* es más complicada que lo que sugiere esta descripción. Según el OED (Oxford English Dictionary), *Spéculum (Espéculo)* es, entre otras cosas:

> 1. (Med.) instrumento destinado a dilatar cavidades del cuerpo humano con objeto de examinar su interior. 2. espejo, normalmente de metal pulido, ej. —*un metal* (aleación de cobre y estaño, esp. en telescopios reflectantes).

Su significado original en latín es el de *espejo.* Como veremos, la palabra reúne algunos de los temas principales del análisis de Irigaray. El libro está estructurado de forma simétrica, como si del reflejo de un espejo se tratara. Empezando con Freud y terminando con Platón, Irigaray invierte el orden cronológico en una acción que recuerda a la del espejo cóncavo, que es el que utilizaban los ginecólogos para examinar las «cavidades» del cuerpo femenino. Para ello, Irigaray cita a Platón, que escribe sobre el espejo cóncavo: «Colocado en sentido horizontal en relación a la cara, su concavidad la hará parecer como si estuviera boca abajo» (S, 183)[5]. Pero el espejo cóncavo es también un punto focal, una lente que puede concentrar los rayos del sol como para «aclarar los secretos de la cueva» (S, 182). El espéculo es un instrumento masculino que penetra en el cuerpo de la mujer, pero es también una superficie hueca, como la que pretende explorar. El espéculo que penetra e ilumina la vagina de la mujer sólo lo puede hacer en virtud de su propia forma cóncava; paradójicamente, al imitarlo, el espéculo cosifica su objeto.

Spéculum de l'autre femme tiene la forma de una superficie hueca, siguiendo el modelo del espéculo/vagina. A mitad de la obra, la sección titulada «Spéculum» está limitada por dos grandes apartados sobre Freud y Platón respectivamente; es como si la parte central de esta sección sucumbiera entre los estudios sobre los pensadores maestros. Dentro de esta parte central, se repite y a la vez se invierte esta técnica: Irigaray expone su planteamiento en el primer capítulo y en el último, envolviendo así las siete secciones centrales en las que

---

[5] Siempre es difícil saber de dónde proceden las citas de Irigaray exactamente. En una nota final en *Spéculum* afirma que ha preferido no señalar las citas en absoluto. Dado que la mujer está excluida de la teoría, Irigaray argumenta que no necesita referirse a ella tal y como lo impone la misma teoría.

se estudian principalmente los filósofos del sexo masculino de Platón a Hegel. La estructura es la misma, pero la relación entre lo masculino y lo femenino se ha invertido. Dentro de las siete secciones centrales, Irigaray parece repetir el efecto del marco: después de dos capítulos muy críticos sobre Platón y Aristóteles aparece un capítulo sobre Plotino, que consiste exclusivamente en extractos de su *Eneadas*. En este contexto (o, mejor, en este *con-texte, con* en francés significa «coño»), al parecer, las citas mismas minan el discurso de Plotino: al fin y al cabo, ya no son las palabras de Plotino, sino una imitación experta (literal) de Irigaray. Su mímica perfecta consigue exponer el falocentrismo narcisista de este autor.

Este capítulo imitativo está situado inmediatamente antes de un análisis más tradicional de Descartes, al que a su vez sigue un estudio fascinante sobre la mística de la mujer titulado «La mystérique» (La mistérica). Un capítulo sobre Kant y otro sobre Hegel preceden al último capítulo, en el que Irigaray retoma su propio discurso. Al estar el capítulo de Descartes exactamente en el centro de la sección titulada «Spéculum» (y de todo el libro), encontramos de nuevo el efecto del marco. Rodeado por el capítulo sobre Plotino, titulado «La mère de glace» («La madre/mar de espejo/hielo») y el capítulo sobre «La mystérique» («La mujer mística/histérica/misteriosa»), Descartes cae en la cavidad más profunda del libro: en una maniobra fálica, el espéculo lo ilumina y señala su posición dentro de lo femenino, como para demostrar la opinión de Irigaray de que la mujer constituye la base silenciosa sobre la que el pensador machista erige su discurso. Puede que no sea una simple casualidad que sea precisamente Descartes, el teórico racionalista de la división cuerpo/alma, que todavía ejerce una profunda influencia en la vida intelectual francesa, el que Irigaray haya decidido cercar de esta manera.

Especul(ariz)ación y mimetismo

El estilo de Irigaray debe mucho a las técnicas de la crítica de la deconstrucción. Dado que la mayoría de sus exposiciones en *Spéculum* consisten en hábiles manipulaciones de citas, y en sus propios comentarios, es difícil recrear su estilo sin citarla tan a menudo como ella cita a Freud o a Platón. Con el fin de analizar su planteamiento, y de estudiar algunas de sus cuestiones más controvertidas, he decidido fijarme principalmente en su crítica a Freud y en su análisis de la mística de la mujer.

Freud

En su interpretación de la feminidad, Freud toma como punto de partida el misterio de la mujer. Intentando aclarar científicamente el oscuro continente de la feminidad, Freud empieza por plantear la pregunta «¿Qué es la mujer?». Su empleo de la simbología de la oscuridad y la luz, según Irigaray, revela ya su sumisión a la más antigua de las tradiciones filosóficas «falocráticas». La teoría freudiana de la diferencia sexual está basada en la *visibilidad* de dicha diferencia: es el ojo el que decide lo que es claramente cierto y lo que no lo es[6]. Así, el hecho básico de la diferencia sexual es, para Freud, que el sexo masculino tiene un órgano sexual obvio, el pene, y el sexo femenino en cambio no; cuando mira a la mujer, Freud no ve nada aparentemente. La diferencia se percibe como una ausencia o una negación de la norma masculina.

La siguiente afirmación es de crucial importancia para el argumento de Irigaray: en nuestra cultura, la mujer está fuera de la representación: «En consecuencia, lo femenino ha tenido que ser descifrado como algo prohibido *(interdit),* entre señales, entre significados comprendidos, entre líneas» (S, 20). Es, dice Irigaray, el lado negativo, fruto de la «especularización» del sujeto masculino. «Especularización» sugiere no sólo la imagen reflejada en un espejo, procedente de la penetración visual del espéculo en la vagina; también es una insinuación de la presunción básica subyacente de todo el discurso filosófico occidental: la necesidad de postular un sujeto que sea capaz de *reflejarse* en su propio ser. El metadiscurso filosófico surge únicamente, según Irigaray, mediante un proceso en el que el sujeto que especula se contempla a sí mismo; las *especulaciones* del filósofo son fundamentalmente narcisistas. Disfrazado de reflexión sobre la condición general del Ser del hombre, el pensamiento del filósofo depende de su especularidad (su auto-reflexividad); aquello que sobrepase esta circularidad reflejable es lo *impensable.* Esta es la especul(ariz)ación que Irigaray tiene en mente cuando argumenta que el discurso filosófico occidental es incapaz de explicar la feminidad/mujer, como algo que no sea el lado negativo de su *propio* reflejo.

Según Irigaray, esta lógica de lo *mismo* se puede rastrear en el informe de Freud sobre el desarrollo de la diferencia sexual. Para Freud no existe diferencia en la fase pre-edípica: a lo largo de las fases oral,

[6] Para un estudio más detallado del estatus de la evidencia visual en la teoría freudiana, ver Heath.

anal y fálica, la niña no se diferencia del niño. El gran cambio en la orientación de la niña ocurre en el momento en el que se produce la crisis del complejo de Edipo: mientras que el niño sigue considerando a su madre un objeto suyo, la niña abandona su vinculación pre-edípica a la madre y convierte al padre en su objeto amado. Este cambio no sólo es difícil de explicar; también es muy difícil de realizar: es incluso dudoso, el mismo Freud lo admite, que la mayoría de las mujeres consigan abandonar completamente su fase pre-edípica y desarrollar una feminidad auténticamente «madura»[7]. Irigaray explica que Freud se ve obligado a desarrollar esta teoría contradictoria, incoherente y misógina por su inconsciente sumisión a la lógica especularia de lo mismo. Su teoría viene a considerar a la niña *igual* al niño: es, como cáusticamente expone Irigaray, no una niña, sino un hombre pequeño. Durante la fase fálica, la misma niña considera el clítoris un pene inferior, explica Freud, suprimiendo así la intromisión de la diferencia en sus reflexiones. Esta percepción visual de la deficiencia por parte de la niña es la presunción fundamental en la que se basa la controvertida teoría freudiana de la envidia del pene.

La suposición de que la mujer en principio considera su clítoris como un pene pequeño y decide que ya ha sido castrada, puede interpretarse, según Irigaray, como una cierta reminiscencia de Kate Millett, como una proyección del miedo de *los hombres* a la castración: mientras que se considere que las mujeres envidian el pene del hombre, él puede estar seguro de que efectivamente lo tiene. La función de la envidia al pene es, en otras palabras, alimentar el ego masculino. «Castrar a la mujer supone inscribirla en la ley del *mismo* deseo, del deseo de lo mismo», comenta Irigaray (CS, 64). El hombre que piensa, no sólo proyecta su deseo de una reproducción de sí mismo (de su propio reflejo) sobre la mujer; según Irigaray, es incapaz de *pensar* fuera de esta estructura especularia. De este modo, el complejo de castración de la mujer es una nueva manifestación de la lógica de la igualdad. La mujer no es sólo el Otro, como había descubierto Simone de Beauvoir, sino que es concretamente el Otro *del hombre:* su imagen negativa reflejada. Es por esto por lo que Irigaray afirma que

[7] Para su exposición concisa de las teorías de la sexualidad de la mujer desde Freud hasta nuestros días, ver la introducción de Janine Chasseguet-Smirgel a Chasseguet Smirgel (eds.), o (en francés) el capítulo admirablemente argumentado de Irigaray titulado «Retour sur la théorie psychanalytique», CS, 35-65. Para una discusión de las aplicaciones feministas de estas teorías, ver Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism y Women: The Longest Revolution,* las introducciones de Mitchell y Rose a Mitchell y Rose (eds.) y también (en francés) toda la lectura fascinante de Freud que ha elaborado Kofman, que en muchos sentidos podría interpretarse como una contestación crítica a Irigaray. Lemoine-Luccioni, en *Partage des femmes,* y Montrelay llevan este debate a terrenos más típicamente lacanianos.

el discurso machista sitúa a la mujer *fuera* de la representación: ella es la ausencia, la negación, el continente oscuro o, como mucho, un hombre menor. En la cultura machista, lo femenino como tal (se discutirá más adelante qué es lo que se entiende por esto) se reprime; subsiste bajo la forma «aceptable» del reflejo del hombre.

Los mismos textos de Freud, especialmente «The uncanny» (Lo extraño), explican la contemplación como actividad vinculada al deseo anal del dominio sádico sobre el objeto[8]. El filósofo que especula es el gran maestro en este terreno; como demuestra el ejemplo de Edipo, el miedo a la ceguera es el miedo a la castración. Mientras que la escopofilia (es decir, «amor a la contemplación») del maestro esté satisfecha, su dominio está asegurado. No es de extrañar que el *rien à voir* (nada que ver) de la niña, constituya una amenaza para el hombre que teoriza sobre la sexualidad. Como Jane Gallop nos ha recordado, el término griego *teoría* viene de *theoros,* «espectador», de *thea* «contemplación» (Gallop, 58). Si nuestro teórico tuviera que pensar en la feminidad, caería probablemente de su fálico faro a las tinieblas del oscuro continente.

En su estilo característico, Irigaray demuestra la importancia de la contemplación en la teoría freudiana: como una niña inquisitiva que se atreve a discutir la autoridad del padre, va desarmando sus argumentos lentamente. Al comentar la gráfica exposición de Freud sobre el deseo de la niña de tener un pene en vez de su propio clítoris, reflexiona sobre las implicaciones que ello conlleva:

> La dramatización no es mala. Podríamos soñar o imaginar fácilmente escenas de este tipo de reconocimiento en el gabinete de Freud. En realidad, tendría que aflorar la cuestión de las relaciones respectivas de la apariencia, el ojo, la diferencia sexual, puesto que él mismo nos dice que hay que ver para creer. ¿Deberíamos entonces no ver *(ne pas voir)* para volver a ver *(revoir)* la cuestión? Probablemente... Pero aún así... ¿Acaso el poder y la diferencia (?) se han desplazado a la apariencia? ¿Para que Freud pueda ver sin ser visto? ¿Sin ser visto mirando? ¿Sin que fuera siquiera cuestionado el poder de su mirada? ¿Es esta la causa de la envidia de la omnipotencia de esta mirada, de este conocimiento? El poder sobre los genitales/la mujer/el sexo *(le sexe).* ¿Envidia de este ojo-pene, de la mirada fálica? Vería que yo carezco de ella, lo decidiría

---

[8] En pocas palabras, el argumento de Freud vincula el acto de ver a la *actividad anal,* que él considera la expresión de un deseo de *dominio* o ejercicio del *poder* sobre los objetos (libidinosos) propios, un deseo que subyace posteriormente en las fantasías (fálicas o edípicas) sobre el poder fálico (masculino). Así la contemplación pone en funcionamiento el deseo de poder sádico que tiene el observador, que considera el objeto de su visión la víctima pasiva, masoca y femenina.

en un abrir y cerrar de ojos. Yo no puedo ver si él la tiene. Si tiene más de lo que yo tengo. Pero él me lo hará saber. ¿Castración desplazada? *Desde este momento, la mirada estaría en juego.* No se debe olvidar lo que la «castración», o la idea de castración, debe a la mirada al menos en el caso de Freud. Como siempre, la mirada está en juego (en jeu)...

Pero la niña, la mujer, no tendría *nada* que enseñar. Expondría, exhibiría la posibilidad de un *nada que ver.*

(S, 53)

Para Freud como para otros filósofos occidentales, la mujer se convierte en un espejo de su propia masculinidad. Irigaray concluye que en nuestra sociedad, la representación, y por tanto otras estructuras sociales y culturales, son productos de lo que ella interpreta como *hom(m)osexualité* fundamental. Esto es un juego de palabras en francés; *homo* («mismo») y *homme* («hombre»): el deseo masculino de lo mismo. A la mujer se le niega el placer de la autorrepresentación, del deseo de lo mismo: se le evita cualquier placer que pueda ser específicamente de ella.

Atrapada en la lógica especular machista, la mujer puede elegir entre permanecer en silencio, murmurando cosas incomprensibles (cualquier balbuceo que se salga fuera de la lógica de la igualdad será por definición incomprensible para el discurso maestro del hombre), o *llevar a cabo* una representación de sí misma como hombre inferior. Esta última opción, la mujer que imita, es, según Irigaray, un tipo de histeria. La histérica *expresa* su propia sexualidad siguiendo un modelo masculino, porque esta es la única manera que tiene de recuperar algo de su propio deseo. La escenificación (o *mise en scene)* que la histérica hace de sí misma es por lo tanto el resultado de su exclusión del discurso machista. No es extraño, pues, que la falocracia interprete los síntomas de la histérica como una falsa copia de un drama original relacionado con el hombre (su deseo de seducir a su propio padre). Y tampoco es extraño que el tratamiento que Freud da al pequeño Hans muestre un grado tan sorprendente de identificación entre el analista y el pequeño, mientras que su análisis de Dora lleva todas las marcas de su propio miedo a perder el control y sucumbir al terrible vacío castrante (el *rien à voir)* que exhibe la histeria de Dora[9].

---

[9] Para un estudio más profundo sobre las inquietudes de Freud en «Dora» ver Moi.

Misticismo

El primer capítulo de la sección central de *Spéculum* comienza con una revisión del concepto del sujeto: «Todas las teorías sobre el sujeto han sido siempre válidas para lo «masculino». Cuando una mujer se somete a ellos, inconscientemente rechaza su relación específica con lo imaginario» (S, 165). La posibilidad de ser sujetos se les niega a las mujeres, afirma Irigaray, y esta exclusión garantiza la constitución de objetos relativamente estables para el sujeto (especularizante). Si uno pensara que las mujeres son realmente capaces de imaginar algo, el objeto (de la especulación) perdería su estabilidad y perturbaría al sujeto mismo. Si la mujer no puede representar el suelo, la tierra, la materia inerte u opaca, para ser apropiada o reprimida, ¿cómo puede el sujeto estar seguro en su posición de sujeto? Sin este fundamento no subjetivo, explica Irigaray, el sujeto no sería capaz de construirse a sí mismo en absoluto. El punto débil del discurso de los grandes pensadores ha sido siempre la mujer: exiliada de la representación, constituye el terreno sobre el que el teórico erige sus construcciones especularias, pero es también el punto por el que se desmoronan.

Si, como Irigaray expone, la experiencia mística es precisamente una experiencia de pérdida del sujeto, de desaparición de la oposición sujeto/objeto, ello supondría un llamamiento especial a las mujeres, cuya posibilidad de ser sujeto niega y reprime el discurso machista en cualquier caso. Aunque no todos los místicos hayan sido mujeres, el misticismo parece haber formado un área de esfuerzo espiritual bajo el machismo en el que las mujeres han sobresalido mucho más frecuentemente que los hombres. Para Irigaray, el discurso místico constituye el único «lugar de la historia occidental en el que la mujer habla y actúa de forma pública» (S, 238). La simbología mística habla de la noche del alma: la oscuridad y la confusión de la conciencia, la pérdida de la posición de sujeto. Animada por las llamas de lo divino, el alma mística se transforma en una corriente fluida que disuelve toda diferencia. Esta experiencia orgásmica elude la racionalidad especular de la lógica machista: hay que cerrar el ojo/yo sádico; si quiere descubrir las delicias de la mística, el filósofo debe escapar de su filosofía en una «huida a ciegas de la oscura cámara de la filosofía, de la matriz en la que se ha encerrado para pensar en el todo» (S, 239). La visión del éxtasis (del griego *ex* «fuera» y *histemi* «poner») parece escapar a la lógica especular. El que las mujeres buscaran y obtuvieran el éxtasis (o ex-stase como lo escribe Irigaray) es porque ya estaban fuera de la representación; la ignorancia de la mística, su total sumisión

ante lo divino, formaba parte de la condición femenina en la que había sido educada: «(En este sistema) los menos instruidos, los más ignorantes fueron los más elocuentes y los más ricos en revelaciones. Históricamente, por tanto, las mujeres. O al menos lo "femenino"» (S, 239).

Pero ¿y si hubiera un espejo/espéculo escondido en el centro de este abismo sin fin? Al fin y al cabo, los místicos suelen utilizar la imagen del *espejo ardiente* (o *miroir ardent)* para describir ciertos aspectos de su experiencia. Aunque el espejo ardiente parece ser el único espejo que no refleja nada, la expresión sañala una tendencia a hacer de la experencia mística un reflejo. Ello se debe, en opinión de Irigaray, a la teologización de la experiencia mística. La teología hace de la mística un hecho teológico, dotándola de un objeto (masculino): la experiencia mística viene a *reflejar* a Dios en toda *su* gloria, y queda así reducida a un simple ejemplo más de reflejo masculino en el que la economía hom(m)osexual de Dios que desea a su Hijo (y viceversa) se refleja en la nada *(néant)* en el corazón del místico. Pero, como señala Irigaray, este esfuerzo por recuperar la mística para los hombres es contraproducente: Dios, incluso en teología, está fuera de toda representación; la encarnación humana del Hijo es lo «más femenino de todos los hombres» (S, 249). Cristo deshace la lógica especular, y la autodegradación del místico vuelve a poner en marcha su pasión: se debe alcanzar la victoria, precisamente en el más profundo de los abismos. La auto-representación de la mística escapa de la lógica especular, de la no-representación impuesta por el machismo. A imagen y semejanza del Cristo que sufre, la sumisión que se suele imponer la mística a sí misma, paradójicamente abre un espacio en el que su placer se puede desarrollar. Aunque aún limitado por el discurso de los hombres, este espacio es en cualquier caso lo suficientemente grande para que no se sienta ya exiliada.

La lógica inexorable de lo mismo

La exaltación que Irigaray hace del misticismo puede sorprender a muchas feministas. Al fin y al cabo, su argumento consiste en que la experiencia mística permite que la feminidad se descubra precisamente mediante la aceptación más profunda de la dominación del hombre. Pero el misticismo es un caso especial. Irigaray no afirma que todas las mujeres sean místicas de corazón, sencillamente que en la sociedad machista, el misticismo (como la histeria años más tarde) ofrece a la mujer una posibilidad real, aunque limitada, de descubrir algunos aspectos del placer que podrían ser típicos de sus instintos li-

bidinosos. Pero ¿cómo podemos saber qué es el placer de la mujer? Si la lógica especular domina todo el discurso teórico occidental, ¿cómo puede Luce Irigaray escapar a su perniciosa influencia? Si su estudio de las místicas le lleva a disfrutar con la imagen de la mujer que imita los sufrimientos de Cristo, ¿no está entonces atrapada en una lógica que le obliga a presentar una imagen de la mujer que es exactamente igual a las construcciones reflejadas de la feminidad en la lógica machista? En un párrafo muy perspicaz, Shoshana Felman plantea una serie de preguntas que señalan los problemas a los que Irigaray se enfrenta cuando se presenta a sí misma como una teórica, o una teórica de la mujer:

> Si la mujer es precisamente el Otro de cualquier planteamiento teórico occidental concebible, ¿cómo puede la mujer, como tal, hablar en este libro? ¿Quién es el que habla, y quién declara la «otridad» de la mujer? Si, como sugiere Luce Irigaray, el silencio de la mujer o la represión de su capacidad de hablar, son constitutivos de la filosofía y del discurso teórico como tal, ¿desde qué planteamiento teórico habla Luce Irigaray al desarrollar su propio discurso teórico sobre la mujer? ¿Habla *como* mujer, *en lugar de* la mujer (silenciosa), *para* la mujer, *en nombre de* la mujer? ¿Basta *ser* una mujer para *hablar como* mujer? El «hablar como mujer» ¿viene determinado por una *condición* biológica o por una estratégica *posición* teórica, por la anatomía o por la cultura? ¿Y si el «hablar como mujer» no fuera un sencillo hecho «natural», si no pudiera darse por seguro?
>
> (Felman, 3)

Aunque Irigaray no llega a reconocerlo, su análisis de la lógica especular machista tiene mucha influencia de la crítica de Derrida a la tradición filosófica occidental. Si los estudios de textos que encontramos en *Spéculum* son buenos ejemplos de crítica antimachista es porque Irigaray sabe exponer los defectos y contradicciones del discurso falocéntrico. Es la obra de Irigaray, nada menos, la que Gayatri Spivak tiene en mente cuando elogia ciertos aspectos del feminismo francés por su presentación ingeniosa de los planteamientos teóricos dominantes:

> A largo plazo, lo más útil que nos puede ofrecer un estudio del feminismo francés es una serie de ejemplos críticos y politizados de la «lectura sintomática», que no siguen siempre la técnica del desplazamiento o de la inversión, propia de la lectura destructiva. El método que parecía favorable cuando se empleaba para aplaudir a

> la vanguardia, es destructivo cuando se emplea para exponer los planteamientos dominantes.
>
> (Spivak, 177)

Pero si, como ha expuesto Derrida, estamos viviendo todavía bajo el dominio de la metafísica, es imposible elaborar *conceptos* nuevos que no estén influenciados por la metafísica de la presencia. Por esto es por lo que él entiende la deconstrucción como actividad, más que como «teoría». En otras palabras, la deconstrucción es parasitaria de los discursos metafísicos que pretende derrocar. Se sigue de ello que cualquier intento de formular una teoría general de la feminidad será de carácter metafísico. Este es precisamente el dilema de Irigaray: habiendo demostrado que la feminidad ha surgido exclusivamente en relación con la lógica de lo Mismo, cae en la tentación de elaborar su propia teoría positiva de la feminidad. Pero, como hemos visto, definir a la «mujer» es esencializarla.

La misma Irigaray es consciente de este problema y lucha por evitar caer en la trampa esencialista. Así, en un determinado momento rechaza explícitamente cualquier intento de definir a la «mujer». Las mujeres no deben intentar volverse iguales a los hombres, escribe:

> No deben pretender rivalizar con ellos construyendo una lógica de lo femenino que volvería a seguir el modelo de la ontoteología. Deben tratar más bien de separar esta cuestión de la economía del logos. Por lo tanto, no deben formular la pregunta «¿Qué es la mujer?». Deben demostrar, mediante la repetición e interpretación de la forma en la que se define lo femenino en el discurso —como carencia, como ausencia, como imitación, o como reproducción invertida del sujeto—, que en el lado femenino es posible *superar* y *alterar* esta lógica.
>
> (CS, 75-6)

Una manera de romper la lógica machista, siguiendo este método, es la imitación o mimetismo del discurso del hombre. Ya hemos visto cómo la misma Irigaray emplea esta lógica mimética con bastante éxito en su capítulo sobre Plotino. Como respuesta a las preguntas de Shoshana Felman, se podría afirmar que, en *Spéculum,* Irigaray está hablando como mujer que imita el discurso del hombre. Así, el aparato académico de su tesis doctoral, aún perceptible en *Spéculum,* puede ser un gesto irónico: viniendo de una mujer que argumenta el caso que Irigaray presenta, su discurso está desplazado y repuesto como una ingeniosa parodia del modelo de argumentación machista.

Si, como mujer que está en una sociedad machista, Irigaray no tiene, según su propio análisis, ningún lenguaje propio, sino que (como mucho) puede imitar el discurso de los hombres, sus obras estarán inevitablemente marcadas por este hecho. No puede pretender estar escribiendo en una especie de reino puro fuera del machismo: si hemos de interpretar su discurso como algo distinto de un balbuceo incomprensible, tiene que copiar el discurso del hombre. El discurso femenino sólo se puede leer entre líneas, entre las líneas de su pantomima.

Pero si esto es así, entonces la mímica de Irigaray en *Spéculum* se convierte en una representación consciente de la posición histérica (mimética) asignada a las mujeres por el machismo. Mediante su aceptación de lo que en cualquier caso es una mímica inevitable, Irigaray vuelve sobre sus pasos planteando un parasitismo sobre el segundo poder. La suya es una escenificación teatral del mimo: imitando la imitación impuesta a las mujeres, la sutil estrategia especular de Irigaray (su imitación es el *reflejo* de la de todas las mujeres) pretende *deshacer* los efectos del discurso falocéntrico precisamente *exagerándolos*. Su estrategia fundamentalmente paradójica recuerda a la de las místicas: si la sumisión miserable de las místicas constituye su liberación, la crítica que Irigaray hace del machismo, mediante la excesiva imitación de su discurso, puede ser una respuesta al encorsetamiento a que nos somete el machismo.

Sin embargo, la cuestión es si esta estrategia funciona realmente, y bajo qué circunstancias. Una forma de estudiar los efectos de la mímica en los textos de Irigaray es analizar el empleo de argumentos comparativos o analógicos. En *Spéculum* interpreta la lectura analógica como una expresión típica de la pasión masculina por lo Mismo:

> Los mismos intérpretes de sueños sólo deseaban una cosa: encontrar lo mismo. En todas partes. Y era un deseo muy insistente. Pero desde ese momento, ¿no quedaba la *interpretación* atrapada en un sueño de identidad, equivalencia, analogía, homología, simetría, comparación, imitación, etc., que podían ser más o menos *correctas*, es decir, más o menos *buenas*?
>
> (S, 27)

Por lo tanto, podríamos esperar que Irigaray estuviera imitando este modelo de pensamiento por analogías y equivalencias con el fin de deshacer sus efectos estabilizadores y jerárquicos. Pero esto no es lo que ocurre siempre. En su ensayo «Le marché des femmes» (CS, 165-85) afirma que «el análisis marxista de la mercancía como expresión fundamental de la riqueza capitalista... puede interpretarse como

el estatus de la mujer en las llamadas sociedades patriarcales» (CS, 169). Según Irigaray, la mujer puede interpretarse en primer lugar a la vez como valor de uso y como valor de cambio: ella es «naturaleza» (valor de uso), que se somete al trabajo humano y se transforma en valor de cambio. Cuando desempeña su papel de valor de cambio puede interpretarse como mercancía del mercado: su valor reside, no en su propio ser, sino en algún criterio transcendental de equivalencia (el dinero, el falo). En una nota a pie de página, Irigaray justifica su frecuente empleo de la analogía en este ensayo:

> ¿No explicó Aristóteles, un «gigante del pensamiento» según Marx, la relación entre la materia y la forma mediante una analogía con la relación entre lo masculino y lo femenino? El volver a la cuestión de la diferencia sexual es, pues, una nueva travesía *(re-traversée)* por la analogía.
>
> (CS, 170)

En otras palabras: cuando ella como mujer emplea una estrategia particular, esa estrategia se sitúa inmediatamente en un nuevo contexto (¿no masculino?) con efectos políticos diferentes. Así, la cuestión de la eficacia política del mimetismo femenino depende del poder político del nuevo contexto que genera la imitación de las mujeres. Si la estrategia resultó ser muy eficaz en el caso de Plótino, fue por el carácter antisexista del análisis que aparecía inmediatamente antes del capítulo imitativo a él dedicado. Pero en el caso de Marx, es difícil comprobar hasta qué punto su mimetismo se enfrenta al discurso machista. Parece más bien que Irigaray utiliza el análisis de Marx de una forma totalmente convencional: maravillada, al parecer, por haber encontrado lo Mismo, pasa a desarrollar las implicaciones sugerentes de su analogía, en vez de exponer los defectos del discurso aparentemente falocéntrico de Marx. Su ensayo puede interpretarse, pues, más como una reivindicación de las ideas de Marx que como una crítica a su lógica especular. En otro ensayo, «La "mécanique" des fluides» (CS, 103-16), la mímica analógica parece fracasar completamente como estrategia política. Se establece una analogía entre la feminidad y la masculinidad por un lado, y los sólidos y los fluidos por otro. La ciencia falocrática es incapaz de explicar el movimiento de los fluidos, afirma Irigaray, como tampoco puede explicar a la mujer. Así, el lenguaje de la mujer se comporta como los fluidos que desprecian los físicos:

> Es continuo, comprimible, dilatable, viscoso, conductor, difusible... No termina nunca, es poderoso y a la vez inofensivo por su

> resistencia a lo enumerable, disfruta y sufre por su hipersensibilidad a la presión; cambia —de volumen y de fuerza, por ejemplo— en función de la temperatura, su realidad física está determinada por la fricción entre dos fuerzas eternamente colindantes —dinámica de la proximidad no de la propiedad.
>
> (CS, 109-10)

Su imitación a la ecuación machista entre la mujer y los fluidos (la mujer es como el mar generador de vida, la circulación de la sangre, la leche, los líquidos amnióticos) sólo consigue reafirmar el discurso machista. Este fracaso se debe a su idea de que la fluidez es una *alternativa positiva* a las convicciones escopofílicas de los patriarcas. La imitación falla porque deja de percibirse como tal: ya no es sencillamente una burla de los absurdos que plantean los hombres, sino una perfecta reproducción de la lógica de lo mismo. Cuando las comillas, por así decirlo, ya no son tan aparentes, Irigaray cae en la trampa de definir a la mujer, trampa que había intentado evitar.

La imitación o la interpretación no se deben rechazar como inapropiadas para los fines del feminismo, pero tampoco son la panacea que Irigaray quiere hacer de ellas. Las preguntas de Shoshana Felman (Irigaray, habla *¿como* mujer? *¿para* la mujer? *¿en lugar de* la mujer?) no se pueden esquivar con una imitación del discurso machista. Felman plantea insistentemente la cuestión del posicionamiento. ¿Desde qué posición (política) habla Irigaray? En su incapacidad de afrontar esta cuestión aparece su punto débil. Parece no comprender que, en ocasiones, una mujer que imita el discurso del hombre es sencillamente una mujer que habla como un hombre: Margaret Thatcher es un claro ejemplo de ello. El *contexto político* de dicha imitación es siempre decisivo.

El habla mujer: ¿un cuento contado por un idiota?

Ya hemos visto cómo el intento de Irigaray de elaborar una teoría de la feminidad que escape a la especul(ariz)ación machista cae necesariamente en una forma de esencialismo. Sus esfuerzos por proporcionar a la mujer «una representación galante de su propio sexo» (S, 130) están también condenados a convertirse en otra promulgación de la lógica inexorable de lo Mismo. Es interesante señalar que, a pesar de ciertas divergencias, la visión de la feminidad y del lenguaje femenino de Irigaray es casi indistinguible de la de Cixous. La teoría de Irigaray sobre la «mujer» toma como punto de partida la presunción de que se puede establecer una analogía entre la psicología de

la mujer y su «morfología», que extrañamente considera distinta de su anatomía. La forma de la mujer está reprimida por el falocentrismo machista, que niega sistemáticamente el acceso de la mujer a su propio placer: la lógica especular no puede ni imaginar la *jouissance* femenina. El placer del hombre, afirma, se considera monolíticamente unificado, se representa como análogo al falo, y este modelo es el que se impone a las mujeres por la fuerza. Pero como argumenta en el artículo «Ese sexo que no es uno»[10], el sexo de la mujer no es uno: sus órganos sexuales están compuestos de muchos elementos distintos (labios, vagina, clítoris, cérvix, útero, pechos) y su *jouissance* es por tanto múltiple, no unificada, interminable:

> La mujer se «toca a sí misma» continuamente sin que nadie pueda prohibírselo, pues su sexo está formado por dos labios que se besan continuamente. De esta manera, en sí misma, es a la vez dos —que no se pueden dividir— que se estimulan mutuamente.
>
> (MC, 100, CS, 24)

La mujer prefiere el tacto a lo visual:

> La supremacía de la mirada, la discriminación y la individualización de la forma son completamente ajenas al erotismo femenino. La mujer encuentra el placer en el tacto más que en la vista, y su entrada en la economía escópica dominante supone una vez más su relajación a la pasividad: será el objeto bello... En este sistema de representación y deseo, la vagina es un defecto, un agujero en el objetivo escopofílico de la representación. Se había establecido ya en la estatuaria griega que este «nada que ver» tenía que excluirse de una escena semejante de la representación. Los órganos sexuales de la mujer están sencillamente ausentes en esta escena: están ocultos y su «abertura» está cosida.
>
> (MC, 101, CS, 25-6)

Irigaray califica la feminidad de plural y múltiple: la economía de la mujer no es especular en el sentido de que no sigue un modelo que le obligue a tener que elegir entre una cosa y otra. Su sexualidad es inclusiva: en realidad sí tiene que elegir entre el placer vaginal y el placer del clítoris, como pensaba Freud, pero lo puede obtener de ambas maneras. Como Cixous, Irigaray mantiene que la mujer está situada fuera de toda «propiedad»:

> La posesión, la propiedad, son indudablemente ajenos a todo lo

[10] Traducido por Claudia Reeder en Marks y Courtivon (editores) 99-106.

> femenino. Al menos sexualmente. Sin embargo, la idea de *proximidad* no es extraña a la mujer, una proximidad tan estrecha que cualquier identificación del uno o del otro es imposible. La mujer goza de tal proximidad con el otro, que *no puede* poseerlo más de lo que puede poseerse a sí misma.
>
> (MC, 104-5, CS, 30)

El análisis de Irigaray sobre la feminidad está estrechamente ligado a su idea de un lenguaje específico de la mujer que ella llama «le parler femme», «el habla mujer». «Le parler femme» surge espontáneamente cuando las mujeres hablan entre ellas, pero desaparece cuando hay hombres presentes. Esta es una de las razones por las que Irigaray considera los grupos exclusivamente de mujeres, un paso decisivo para la liberación, aunque nos previene de la posibilidad de que estos grupos lleguen a convertirse en simples inversiones del orden existente: «Si su meta es invertir el orden existente —suponiendo que ello fuera posible— la Historia terminaría repitiéndose a sí misma, y volvería a la falocracia, en la que no puede existir ni el sexo de la mujer, ni su terreno de lo imaginario, ni su lenguaje» (MC, 106, CS, 32). Aparte de esto, lo primero que hay que decir del «habla mujer» es que no se puede decir nada sobre ella: «Sencillamente no puedo ofrecer un estudio del "habla mujer": se habla, pero no se puede hablar *de* ella» (CS, 141), declaró una vez en un seminario. Sin embargo, da una definición del *estilo* de la mujer, partiendo de su íntima conexión con la fluidez y el sentido del tacto:

> Este «estilo» no prefiere la mirada, sino que devuelve todas las figuras a su nacimiento *tactil*. Allí, se toca a sí misma sin llegar nunca a constituirse, o a constituirse en otra especie de unidad. La *simultaneidad* sería su «propiedad». Una propiedad que nunca se fija en la posible identidad del yo con otra forma. Siempre *fluida* sin olvidar las características de los fluidos, que son tan difíciles de idealizar: esta fricción entre dos fuerzas eternamente colindantes que crea su dinámica. Su «estilo» resiste y ataca a todas las formas, figuras, ideas y conceptos establecidos.
>
> (CS, 76)

El fragmento más famoso —o infame— de «Ese sexo que no es uno» es aquel en el que vuelve a la cuestión de la mujer y su lenguaje, para demostrar cómo la mujer escapa a la lógica machista. El problema es, hasta qué punto este intento se vuelve contraproducente, demostrando que la «mujer» de Irigaray es un *producto* de la misma lógica machista:

> Ella es indefiniblemente otra en sí misma. Esta es sin duda la razón por la que se dice que es temperamental, incomprensible, perturbada, caprichosa —por no mencionar el lenguaje con el que «ella» se expresa en el que «él» es incapaz de discernir significado alguno. Las palabras contradictorias le resultan disparatadas a la lógica de la razón, y son inaudibles para quien sólo es capaz de oír a través de redes, de un código preparado de antemano. En sus afirmaciones —al menos cuando se atreve a hablar en público—la mujer se retoca constantemente. Apenas emite un balbuceo, una exclamación, un medio secreto, una frase sin terminar —cuando vuelve a ella, sólo es para empezar desde otro punto de dolor o de placer. Hay que escuchar de otra manera para poder oír *«otro significado» que está tejiéndose constantemente, abrazando palabras sin cesar, y al mismo tiempo desechándolas para evitar estancarse, inmovilizarse.* Lo que «ella» dice, no es idéntico a lo que quería decir. Lo que es más, sus afirmaciones nunca son idénticas a nada. Su característica distintiva es la contigüidad. Tocan *(a).* Y cuando se alejan demasiado de esta proximidad, ella se detiene y vuelve a empezar desde «cero»: el órgano de su cuerpo/sexo.
>
> Por lo tanto, es inútil obligar a las mujeres a dar una definición exacta de lo que quieren decir, hacerles repetir(se) para que el significado quede claro. Están sin duda alguna fuera del mecanismo discursivo en el que se las quiere sorprender. Se han vuelto sobre sí mismas, que no es lo mismo que «sobre ti mismo». No experimentan la misma interioridad que tú equivocadamente crees que comparten contigo. «Sobre sí mismas» significa en la *intimidad de este tacto múltiple, difuso, silencioso.* Si les preguntas insistentemente en qué están pensando, sólo pueden contestarte: en nada. En todo.
>
> (MC, 103, CS, 28-9)

Una vez más surge la pregunta de Shoshana Felman sobre el posicionamiento del discurso de Irigaray. ¿Por quién habla aquí? ¿Quién es este sujeto hablante que se dirige a un «tú» (?) masculino, reduciendo a las «mujeres» a objetos anónimos de su discurso? («No experimentan la misma interioridad que tú equivocadamente crees que comparten contigo»). ¿Es una mujer el sujeto hablante? Si es así, ¿cómo pretende decir algo más que «palabras» contradictorias (que) le resultan ilógicas a la lógica de la razón»? Para Monique Plaza la respuesta es evidente: Irigaray es un lobo machista con piel de cordero:

> Luce Irigaray elabora su teoría deduciendo alegremente la existencia social e intelectual de la mujer, de su «morfología»... Su método es fundamentalmente naturalista y está completamente in-

fluenciado por la ideología machista. No se puede describir la morfología pretendiendo que es posible percibirla sin la mediación de una ideología determinada. Al positivismo de la teoría de Irigaray se une aquí un empirismo flagrante... Cualquier modelo de existencia que la ideología atribuye a las mujeres como parte del Eterno Femenino, y que por un momento Luce Irigaray parecía considerar el resultado de la opresión, es a partir de este momento la esencia de la mujer, el ser de la mujer. Todo lo que «es» la mujer, procede en último término, según ella, de su sexo anatómico, que se toca continuamente. Pobre mujer.

(Plaza, 31-2)

Idealismo y ahistoricismo

En *Questions féministes,* el periódico fundado por Simone de Beauvoir, Monique Plaza critica a Irigaray desde una postura materialista. Al leer *Spéculum,* es fácil creer que el poder es sólo una cuestión de filosofía. Pero, como Plaza muy bien argumenta, la opresión de las mujeres no es simplemente ideológica ni discursiva:

> La noción de «Mujer» está superpuesta a la materialidad de la existencia: las mujeres están *encerradas* en el círculo familiar y trabajan *gratuitamente.* El orden machista no es sólo ideológico, no está en el terreno de lo abstracto; constituye una opresión material concreta. Para poner al descubierto su existencia y revelar sus mecanismos, es necesario rebajar el concepto de «mujer», es decir, denunciar el hecho de que la categoría de sexo ha invadido grandes territorios para fines opresivos.
>
> (Plaza, 26)

La economía doméstica no figura entre las economías especulares y fotológicas que Irigaray estudia en *Spéculum:* las condiciones materiales de la opresión de la mujer están sorprendentemente ausentes en su obra[11]. Pero sin un análisis material específico, un estudio feminista del poder no puede pasar de ser la visión simplista y derrotista del poder del hombre sobre la inutilidad de la mujer que subyace en las investigaciones teóricas de Irigaray. La paradoja de su planteamiento consiste en que mientras por un lado defiende la idea de la «mujer» como ser múltiple, descentrado, indefinible, su enfoque demasiado

[11] Rachel Bowlby también ha criticado a Irigaray (junto con Montrelay y Cixous) por la «falta de una teoría social coherente» en su obra (Bowlby, 67).

simplista de las fuerzas del machismo, le obliga a analizar a la «mujer» (en singular) como si se tratara de una unidad simple e invariable, sometida siempre al mismo tipo de opresión machista monolítica. Para Irigaray, el machismo sería una fuerza unívoca y no contradictoria que impide a las mujeres expresar su auténtica naturaleza. Una de las razones por las que fracasa a la hora de llevar a la práctica su programa teórico de reconocer la multiplicidad de las mujeres (más que de la «mujer») es su rechazo a considerar el poder algo que no sea una obsesión masculina. Para ella, el poder es algo a lo que las mujeres *se oponen:* «Yo por mi parte me niego a encerrarme en un «grupo» de liberación de la mujer. Especialmente si cae en la trampa de desear el poder» (CS, 161). Pero la relación de la mujer con el poder no consiste exclusivamente en combatirlo. El feminismo no trata simplemente de derrocar el poder, sino de transformar las estructuras vigentes —y, con ello, transformar el *concepto* mismo de poder. Estar en contra del poder no significa abolirlo de una forma libertaria, post-1968, sino entregárselo a otro.

A esta ausencia de un análisis materialista del poder en *Spéculum* se une la falta de una orientación histórica. No es que el libro no tenga aspectos históricos —por el contrario, demuestra cómo algunas estrategias discursivas machistas se han mantenido invariables desde Platón hasta Freud. Además, hay buenas razones para pensar que algunos aspectos de la opresión de las mujeres en el mundo occidental se han mantenido sin variar a lo largo de los siglos, e Irigaray realiza una importante labor tratando de exponer ciertas estrategias machistas. *Speculum* es ahistórico, al margen de esto, en el sentido de que da a entender que esto es todo lo que se puede decir sobre la lógica machista. Irigaray no estudia las variaciones históricas del impacto del discurso machista sobre las mujeres. *Spéculum* no afronta el tema de la *especificidad* histórica: ¿qué es lo que hace que la vida de las mujeres de la época post-freudiana sea diferente de la vida de la madre y hermanas de Platón? ¿Si el discurso machista apenas ha cambiado, porqué no estamos viviendo todavía en el gineceo?

El hecho de que Irigaray no considere la especificidad histórica y económica del poder machista, junto con sus contradicciones ideológicas y materiales, le obliga a elaborar precisamente el tipo de definición metafísica de la mujer que pretende evitar. De esta manera, viene a analizar a la «mujer» en categorías idealistas, igual que los filósofos a los que critica. Su magnífica crítica al pensamiento machista se empobrece por su intento de *poner nombre* a lo femenino. Si, como he demostrado, todos los esfuerzos por elaborar una definición de la «mujer» están condenados a caer en el esencialismo, parece que la teoría feminista avanzaría más si abandonara el campo de la mujer y

de la feminidad durante un tiempo, y enfocara las cuestiones de la opresión y de la emancipación desde una perspectiva diferente. Esto es en gran medida lo que Julia Kristeva ha intentado hacer. También es paradójicamente una de las razones por las que Kristeva, a diferencia de Cixous e Irigaray, no puede considerarse, estrictamente hablando, una teórica *feminista*.

8

Marginidad y subversión: Julia Kristeva

L'ÉTRANGÈRE

Cuando en 1970 Roland Barthes se propuso elaborar un análisis entusiasta de las primeras obras de Kristeva, decidió llamarlo «L'étrangère», que podría traducirse por «la mujer extraña, extranjera». Aunque se trata de una obvia alusión a la nacionalidad búlgara de Kristeva (llegó a París en 1966), este título recoge lo que Barthes calificó de *perturbador* impacto de la obra de Kristeva. «Julia Kristeva cambia el lugar de las cosas», escribió Barthes, «siempre destruye la última de nuestras presunciones, aquella que nos consolaba, aquella de la que podíamos estar orgullosos... derroca la autoridad, la autoridad de la ciencia monológica»[1]. Barthes opina que el discurso extranjero de Kristeva socava nuestras más queridas convicciones precisamente porque se sitúa fuera de nuestro espacio, insertándose conscientemente en las fronteras de nuestro propio discurso. No es extraño, pues, que Kristeva asuma desafiante su posición conflictiva en la primera fase de *Séméiotiké* «Estudiar el lenguaje analizar la *materialidad* de aquello que la sociedad considera un medio de comunicación y de comprensión, ¿no es eso declararse de golpe extranjero *(étranger)* al lenguaje?»[2]. Tampoco es de extrañar que yo, como extranjera en este país y en esta lengua, haya encontrado precisamente en Kristeva, otra *étrangère,* el punto de partida idóneo para mi propia investigación feminista.

Si en el capítulo introductorio de este libro he mencionado algunas de sus ideas con el fin de desarrollar una confrontación con distintas corrientes de la crítica feminista angloamericana, repito ese procedimiento aquí para analizar la lingüística feminista angloameri-

---

[1] La primera parte de esta cita está traducida por Roudiez (1), la segunda por mí.

[2] Citado por Barthes, 1970 (20). Traducción mía.

cana desde una posición conformada por la semiótica kristevana. Este enfoque tiene además la ventaja de presentar a la *étrangère* a través de teorías que nos resultan familiares, pero también encierra el peligro de desvelar lo extraño. Así pues, es importante darse cuenta de que la teoría kristevana es sólo en parte y fragmentariamente proporcional a lo que, a pesar de la enorme influencia australiana, he decidido llamar lingüística feminista angloamericana. También tengo que dejar claro que, que yo sepa, la misma Kristeva no ha publicado comentario alguno sobre este tipo de lingüística. Lo que sigue es, por tanto, mi propio intento de examinar algunas de las cuestiones planteadas por la lingüística feminista desde una perspectiva «kristevana»[3].

Kristeva y la lingüística feminista angloamericana

Según Cheris Kramer, Barrie Thorne y Nancy Henley, las principales áreas de estudio de la lingüística feminista angloamericana son:

> 1) Diferencias y similitudes del empleo del lenguaje, el habla y la comunicación no verbal en ambos sexos; 2) sexismo en el lenguaje, con una atención especial a la estructura del lenguaje y al contenido; 3) relaciones entre la estructura y el empleo del lenguaje (dos tópicos que se suelen tratar separadamente); 4) propuestas y perspectivas de cambio.
>
> (639)

El aspecto más preocupante de esta enumeración es la falta de un planteamiento previo sobre la naturaleza del «lenguaje»: es como si el campo u objeto de estudio (el «lenguaje») no planteara ningún problema a estos investigadores. Kristeva, en cambio, invierte mucho tiempo en discutir precisamente el problema del «lenguaje». Desde el principio es perfectamente consciente de que «lenguaje» es todo aquello que los lingüistas definan como objeto de su estudio. En un ensayo titulado «The ethics of linguistics» compara la lingüística moderna con las implicaciones políticas, éticas y lingüísticas de su concepción del «lenguaje». Acusando a un «destacado gramático actual» de comportarse en cierto sentido igual que Jano, señala que en «sus teorías lingüísticas sienta una base lógica y normativa para el sujeto hablante, mientras que por otro lado se declara políticamente anarquista» (23). Para ella la lingüística contemporánea está todavía

---

[3] Ver Coward y Ellis, y Féral (1978) para otras introducciones al pensamiento de Kristeva, en inglés.

envuelta en el aura de *sistematización* que imperaba en el momento de su nacimiento. Está poniendo al descubierto las reglas que rigen la coherencia de nuestro código social fundamental: el lenguaje, sistema de signos, o estrategia para la transformación de las secuencias lógicas.

(24)

Kristeva considera la base ideológica y filosófica de la lingüística moderna fundamentalmente autoritaria y opresiva:

> Como guardián de la represión y racionalizador del contrato social en su sustrato (discurso) más sólido, la lingüística desarrolla la tradición estoica hasta sus últimas consecuencias. La epistemología oculta bajo la lingüística y los procesos cognitivos resultantes (el estructuralismo, por ejemplo), a pesar de constituir un baluarte contra la destrucción irracional y la dogmatización sociologizante, resulta desesperadamente anacrónica cuando se enfrenta a las mutilaciones actuales del sujeto y la sociedad.
>
> (24)

La única forma de salir de este atolladero, explica, es desviarse del concepto saussuriano de *langue*, definir nuevamente al *sujeto hablante* como objeto de la lingüística. Ello la apartaría de su fascinación por el lenguaje como estructura monolítica y homogénea, y la llevaría a una concepción del lenguaje como proceso heterogéneo. Sin embargo, esto sólo ocurrirá si se evita definir al «sujeto hablante» como una especie de ego transcendental o cartesiano. El sujeto hablante debe construirse a partir de la línea de pensamiento que se ha desarrollado después de Marx, Freud y Nietzsche. La semiótica de Kristeva es impensable sin la visión descentrada, diferencial y sobredeterminada del sujeto que ofrecen estos pensadores[4]. Para Kristeva, el sujeto hablante se sitúa como «el lugar, no sólo de la estructura y su repetida transformación, sino especialmente de su pérdida, de su gasto» (24). El lenguaje es, pues, para ella, un complejo *proceso* significativo, más que un *sistema* monolítico. Si la lingüística estudiara la poesía cambiaría su visión del lenguaje y llegaría a «sospechar que el proceso de significación no está limitado por el sistema del lenguaje, sino que se incluyen en él también el habla, el discurso, y con ellos una causalidad distinta de la lingüística: una causalidad destructiva heterogénea» (27).

---

[4] Para un análisis más profundo de este concepto de sujeto descentrado, ver mi introducción a Lacan en el capítulo 5, págs. 109-111.

Diferencias del empleo del lenguaje en ambos sexos

Volviendo a los objetivos de la lingüística feminista angloamericana citados anteriormente, podemos empezar por analizar las «diferencias del empleo del lenguaje, el habla y la comunicación no verbal en ambos sexos». No hace falta saber mucho de teoría para darse cuenta de que este tipo de análisis puede conducirnos inmediatamente a un punto muerto. Kramer, Thorne y Henley afirman desanimados que «es notable la poca cantidad de diferencias que han podido justificar los estudios empíricos acerca del habla actual» (640). Este estudio está además obstaculizado, dicen, por el hecho de que «se ha demostrado que un empleo del lenguaje similar en el sexo masculino y en el sexo femenino, se percibe de forma diferente (ej., la «rabia» de los niños frente al «miedo» de las niñas) y se analiza, por tanto, de formas distintas» (640-1). Thorne y Henley plantean esta cuestión de forma más contundente en otro contexto, declarando que: «en resumen, el significado de los gestos varía según el sexo de quien los hace; hagan lo que hagan las mujeres, siempre se considerará que su comportamiento simboliza la inferioridad» (28). Kramer, Thorne y Henley también concluyen que: «los resultados de investigaciones sobre quién interrumpe a quién en las conversaciones, hacen pensar que las diferencias según el poder o el estatus de quien habla son más marcadas que las diferencias basadas solamente en el sexo» (641). Si añadimos a todas estas dificultades la observación de Helen Petrie, de que en su investigación parecía que el *tópico* era más importante que el sexo a la hora de producir diferencias en el habla[5], nos encontramos en una situación en la que no tenemos más remedio que cuestionar la existencia de la diferencia que pretendemos analizar.

Podría parecer que el intentar establecer las diferencias del empleo del lenguaje en ambos sexos, no sólo es una imposibilidad teórica, sino un error político. El concepto de diferencia es teóricamente engañoso, en el sentido de que denota una ausencia o una laguna, más que una presencia significativa. La diferencia, como ha argumentado Jacques Derrida, no es un *concepto*[6]. Las diferencias siempre nos

[5] En su conferencia «Sex differences in language: a psychological approach», correspondiente al ciclo de conferencias titulado «Women and language», organizado por el Oxford University Women's Studies Committee.

[6] Ver mi breve presentación del empleo que Derrida hace de la palabra *différance* páginas 115-116.

llevan a *otro* sitio, por decirlo de alguna manera, nos envuelven en una especie de red interminable de transposición y aplazamiento del significado. El considerar la diferencia como una laguna entre las dos partes de una oposición binaria (entre lo masculino y lo femenino, por ejemplo) es, por tanto, imponer una limitación arbitraria al campo diferencial del significado.

Este es precisamente el error en el que incurren muchas investigaciones sobre las diferencias del lenguaje en los sexos, y el efecto es teóricamente predecible: la masculinidad y la feminidad se consideran esencias estables e invariables, presencias llenas de significado entre las que, al parecer, se sitúa la diferencia evasiva. Esto no quiere decir que los investigadores crean en esencias *biológicas;* por el contrario, muchos de ellos siguen la teoría antropológica de la mujer como «grupo acallado»[7], según la cual, en una relación social de poder, la experiencia *social* específica del grupo sometido es lo que origina su diferente relación con el lenguaje. Sin embargo, esto no impide que la teoría acabe asumiendo una posición autoritaria: una vez sentada la base de que las «mujeres» son y estarán siempre invariablemente sometidas, y de que los «hombres» son ilimitadamente poderosos, las estructuras del lenguaje de estos grupos se consideran rígidas e invariables. Los investigadores se ven, pues, obligados a buscar incansablemente formas en las que el lenguaje *obstaculiza* los proyectos lingüísticos de las mujeres. Nada demuestra mejor su integridad científica que la inocencia con que reconocen la *ausencia* de pruebas que confirmen sus hipótesis. Políticamente, esta proyección de lo masculino y lo femenino como esencias incuestionables es sin lugar a dudas un peligro para las feministas: si se estableciera alguna diferencia, siempre podría utilizarse contra nosotras (y, de hecho, esto sería lo que ocurriría), para demostrar que determinadas prácticas aberrantes son «naturales» en la mujer y totalmente ajenas al hombre. La concepción de la diferencia como elemento binario encerrado o capturado entre los dos polos opuestos de lo masculino y lo femenino nos impide ver todo lo que escape a esta rígida estructuración.

La teoría de Kristeva sobre el lenguaje como proceso de significación heterogéneo situado en y entre los sujetos hablantes sugiere un planteamiento alternativo: el estudio de las estrategias lingüísticas específicas en situaciones específicas. De hecho, esto nos llevaría a un estudio del lenguaje como *discurso* específico más que como *langue* universal. Si seguimos el ejemplo de Kristeva y recurrimos al lingüista soviético V. N. Vološinov, autor de *Marxism and the Philosophy of Lan-*

---

[7] Ver Ardener. Para una exposición de la lingüística feminista en relación con la teoría del «grupo acallado», ver Kramarae, capítulo 1, 1-32.

guage, publicado en 1929[8], encontraremos algunos ejemplos de lo que ello conllevaría. Para centrarse en el discurso, la lingüística debe trascender la sacrosanta barrera de la frase. Hace más de cincuenta años, Vološinov encabezó un gran ataque a la lingüística estructuralista, a la que calificó de «objetivismo abstracto»:

> El pensamiento lingüístico no va más allá de los elementos que conforman la expresión monológica. La estructura de la oración compuesta (el periodo) constituye el límite extremo del alcance de la lingüística. La estructura de una expresión completa es algo que la lingüística deja a la competencia de otras disciplinas —a la retórica y a la poética. La lingüística carece de un estudio de las formas que componen el todo. Así pues, no se da una transición directa entre las formas lingüísticas de los elementos de una expresión y las formas de su totalidad, de hecho ¡no hay ninguna conexión en absoluto! Sólo despegándonos de la sintaxis podemos llegar a los problemas de la composición.
>
> (78-9)

Vološinov y Kristeva proponen deshacer —destruir— las barreras disciplinarias entre la lingüística, la retórica y la poética con el fin de crear un campo nuevo: la *semiótica* o *teoría textual*.

Si, como Vološinov sugiere, *todo* significado es contextual, es fundamental estudiar el contexto de cada afirmación. Esto no significa que el «contexto» haya de interpretarse como fenómeno unitario, aislarse y determinarse de una vez por todas. En su obra *Eperons* (Espuelas), Jacques Derrida ha demostrado cómo se pueden deducir de un mismo texto un gran número de contextos. El considerar un texto dentro de un contexto determinado, no cierra ni fija su significado: siempre cabe la posibilidad de considerarlo dentro de otros contextos[9], posibilidad en principio ilimitada e *inherente* a cualquier muestra de lenguaje. En lo que se refiere al estudio de las diferencias del lenguaje en los sexos, cualquier análisis de fragmentos aislados (frases) en la literatura, como por ejemplo la célebre teoría de Virginia Woolf sobre la «frase de la mujer», no puede llegar a ningún tipo de conclusión específica, puesto que exactamente las mismas estructuras aparecen en obras de autores masculinos (Proust, por ejemplo, y otros modernistas). La única forma de llegar a resultados interesantes con dichos textos es considerar la expresión completa (el texto completo)

---

[8] El nombre Vološinov está considerado en la actualidad un pseudónimo del gran teórico literario soviético Mijail Bajtin.

[9] En el capítulo titulado «J'ai oublié mon parapluie» en *Eperons*, 103-13.

como objeto de estudio, lo que supone estudiar sus expresiones ideológicas, políticas y psicoanalíticas, y sus relaciones con la sociedad, la psique y con otros textos. De hecho, Kristeva ha acuñado el concepto de *intertextualidad,* para indicar cómo uno o más sistemas de signos se transponen a otros. León Roudiez afirma que «cuaquier proceso de significación constituye un campo (entendido como espacio atravesado por dos líneas de fuerza) en el que varios sistemas de significación experimentan esta transposición» (15). Esto, entre otras cosas, es lo que Kristeva tiene en mente a la hora de señalar la necesidad de «declarar el *lenguaje poético* objeto de estudio de la lingüística» («The ethics of linguistics», 25) y entonces pasa a especificar que:

> Lo que ello implica es que el lenguaje, y por lo tanto la sociabilidad, vienen definidos por fronteras que admiten la rebelión, la disolución y la transformación. Situando nuestro discurso cerca de dichas fronteras, podremos dotarlo de un impacto ético. En resumen, la ética de un descubrimiento lingüístico podrá calibrarse en proporción a sus presupuestos poéticos.
>
> (25)

Sexismo en el lenguaje

Si pasamos ahora al segundo objetivo de la lingüística feminista angloamericana, el estudio del sexismo en el lenguaje, nos damos cuenta enseguida de que necesariamente hemos de tropezar con las mismas presunciones que en el estudio de las diferencias del lenguaje en ambos sexos. Cheris Kramarae define el sexismo en el lenguaje (lenguaje se refiere aquí a la lengua inglesa) como la forma en que «el léxico inglés constituye una estructura organizada para ensalzar la masculinidad y trivializar, ignorar o rebajar la feminidad» (42). En *Man Made Language,* Dale Spender sostiene que:

> La lengua inglesa ha sido construida por los hombres... y sigue estando principalmente bajo su control... Este monopolio sobre el lenguaje es uno de los medios que los hombres utilizan para asegurar su supremacía, y consecuentemente el sometimiento de las mujeres y su naturaleza «diferente», y esta supremacía se mantendrá mientras las mujeres sigan empleando la lengua tal y como la hemos heredado.
>
> (12)

Este tipo de planteamiento supone claramente un concepto de lenguaje como sistema o estructura, y da lugar, por lo tanto, al tipo

de lingüística potencialmente autoritaria que Kristeva tanto critica. No se trata «sólo» de una cuestión teórica: incluso si admitimos la posibilidad de localizar el sexismo en el lenguaje (y, al fin y al cabo, como veremos, incluso Kristeva admite que el lenguaje *también* está en cierto sentido estructurado) inmediatamente surgen problemas. Si suponemos, como Vološinov y Kristeva, que todo significado es contextual, entonces las palabras o estructuras sintácticas aisladas carecerán de significado hasta que las dotemos de un contexto determinado. ¿Cómo se las puede denominar sexistas o no-sexistas *per se*? (Un *diccionario* constituye, por supuesto, un contexto específico y muy significativo ideológicamente.) Si es cierto, como Thorne y Henley argumentan, que un habla igual tiende a interpretarse de formas diferentes según que proceda de una mujer o de un hombre, entonces es que en realidad no existe nada inherente a una determinada palabra que haga que se la pueda considerar siempre y sin excepción sexista. La teoría del lenguaje como «construcción de los hombres» o como complot masculino contra las mujeres, propone un *origen* (el complot de los hombres) para el lenguaje, una especie de significante transcendental extra-lingüístico para el que es imposible encontrar un soporte teórico. Intentaré, por lo tanto, ofrecer una explicación alternativa de los numerosos ejemplos de sexismo en el lenguaje.

La cuestión del sexismo es una cuestión de relación de poder entre los sexos, y el enfrentamiento a que dicha relación da lugar forma parte del *contexto* de todas las expresiones que se produzcan dentro de la sociedad machista. Esto no quiere decir que en cada caso individual el interlocutor femenino sea siempre el más desvalido. Como Michèle Barrett declara: «un análisis de la ideología de los sexos en el que las mujeres aparezcan siempre como inocentes víctimas del poder machista no es en absoluto satisfactorio» *(Women's Oppression Today)*. Si seguimos el análisis de Vološinov sobre la relación existente entre la lucha de clases y el lenguaje, veremos cómo puede aplicarse al feminismo. Escribe Vološinov:

> La clase no coincide con el signo comunidad, es decir, con la comunidad, que es el grupo de personas que utilizan un mismo conjunto de signos para la comunicación ideológica. De este modo, varias clases diferentes utilizan un mismo lenguaje. Como resultado, se da una intersección de interpretaciones distintas en cada signo ideológico. El signo se convierte, pues, en la arena de la lucha de clases.
>
> (23)

Esta cuestión es de vital importancia para un análisis feminista no

esencialista del lenguaje. Implica que todos empleamos un mismo lenguaje, pero que tenemos *intereses* distintos —intereses políticos o relacionados con el poder, que confluyen en el signo. El *significado* de un signo se extiende —el signo se vuelve «polisémico», deja de ser «unívoco»—, y aunque es cierto que el grupo dominante se impone en un determinado momento en la producción intertextual del significado, esto no quiere decir que la oposición haya quedado reducida a un silencio total. La lucha de clases *confluye* en el signo.

La explicación de Kristeva sobre la *productividad* del signo justifica el discurso feminista en sí mismo, cosa que resultaría imposible según el modelo de Dale Spender. El hecho de que el lenguaje sea *productivo* (y no un mero *reflejo* de las relaciones sociales), explica porqué podemos sacar más de lo que ponemos en él. En otras palabras, esto significa que podemos aceptar de todo corazón los estudios empíricos que demuestren cómo el sexismo domina la lengua inglesa (y probablemente todas las demás lenguas), pero esto no tiene nada que ver con la estructura inherente del lenguaje, y mucho menos con un complot consciente. Es un efecto de la relación de poder dominante entre los sexos. El hecho de que las feministas hayan conseguido contraatacar, hayan hecho que mucha gente se sienta incómoda al emplear el genérico «he» o «man», hayan cuestionado el empleo de formas como «chair-man» y «spokesman», y hayan reivindicado los términos «witch» (bruja) y «shrew» (arpía) como términos positivos, lo demuestra: no hay ninguna esencia sexista inherente a la lengua inglesa, puesto que, a través de la lucha, el feminismo puede rectificarla. Si ganáramos la lucha contra el machismo y el sexismo, el signo seguiría siendo la arena de esta y otras luchas, pero esta vez, la balanza del poder se inclinaría de nuestro lado y el contexto sería, por lo tanto, radicalmente diferente. Lo que reflejan los estudios del lenguaje es la balanza pasada y presente del poder social entre los sexos.

Dentro del estudio del sexismo en el lenguaje, una de las cuestiones principales es la de los *nombres*. Las feministas explican que «aquellos que tienen el poder de poner nombres a las cosas tienen la posibilidad de influenciar la realidad» (Kramarae, 165). Se dice que las mujeres carecen de este poder y que como consecuencia muchas experiencias femeninas no tienen nombre. Cheris Kramarae expone detalladamente un ejemplo de estas deficiencias del lenguaje:

> Las mujeres asistentes discutieron una serie de experiencias compartidas para las que no existen nombres, y se hicieron listas de todas las cosas, relaciones y experiencias que no tienen nombres todavía. Por ejemplo, una mujer habló sobre un hecho cotidiano de su vida que necesitaba un nombre. Ella y su marido, que traba-

jan los dos, suelen llegar a casa sobre la misma hora. Ella quiere que él le ayude a hacer de la cena, pero siempre termina haciéndola ella. De vez en cuando él dice «no me importaría hacer la cena, pero tú cocinas mucho mejor». A ella le agrada el cumplido, pero cada vez que se encuentra en la cocina se da cuenta de que él está utilizando una estrategia verbal para la que no encuentra ninguna palabra, y que, por lo tanto, no es capaz de identificarla ni de expresársela a él. Nos dijo a los que estábamos en el seminario: «He tenido que contaros toda la historia para que os deis cuenta de que él estaba empleando cumplidos para mantenerme en mi posición de mujer.» Dijo que necesitaba una palabra para definir esta estrategia y a la gente que la emplea, una palabra que pudieran entender normalmente hombres y mujeres. Entonces cuando empleara esta estrategia, ella se volvería a él y podría explicarle sus sentimientos diciéndole: «Eres un...» o «Lo que estás haciendo se llama...».

(7-8)

Personalmente, creo que esta mujer consigue explicarnos perfectamente lo que está ocurriendo con su matrimonio, a pesar de que no cuente con una «etiqueta», y ese deseo de una «etiqueta» está basado en un deseo de fijar el significado y emplear ese acotamiento como medio de agresión: como una afirmación autoritaria que no pueda ser contestada. Desde luego, no hay nada malo en contraatacar al opresor, aunque deberíamos cuestionarnos hasta qué punto hemos de utilizar nuestras propias armas. Las definiciones pueden ser constuctivas. Pero —y esto es lo que pasan por alto muchos argumentos— también pueden limitarnos. Como hemos visto, muchas feministas francesas rechazan las etiquetas, los nombres y especialmente los «ismos» —incluso el «feminismo» y el «sexismo»— porque consideran esta costumbre de etiquetar una manifestación de la tendencia falocéntrica a estabilizar, organizar y racionalizar nuestro universo conceptual. Exponen que es la mentalidad masculina la que siempre ha dado privilegio a la razón, al orden, a la unidad y a la lucidez y que lo ha hecho silenciando y rechazando la irracionalidad, el caos y la fragmentación que simbolizan la feminidad. En mi opinión, estos términos conceptuales son de vital importancia, políticamente hablando, y, en último término, metafísicos; es necesario destruir de una vez por todas la oposición entre los valores «masculino» y «femenino» tradicionales y confrontar toda la fuerza política y la realidad de dichas categorías. Hemos de aspirar a desear una sociedad en la que hayamos dejado de considerar la lógica, la conceptualización y la racionalidad «masculinas», no una en la que estas virtudes hayan sido rechazaas por ser «antifemeninas».

El imponer nombres es, pues, no sólo un acto de poder, una manifestación de la «voluntad de saber» de Nietzsche; revela también un deseo de regular y organizar la realidad mediante categorías bien definidas. A pesar de que esto pueda resultar útil para fines feministas, tenemos que tener cuidado de no obsesionarnos con los nombres. Contra lo que San Agustín creía, el lenguaje no está construido como un conjunto de nombres o sustantivos principalmente, y de hecho no aprendemos a hablar como él sugería: «Cuando (los mayores) nombraban algún objeto y lo señalaban, yo lo observaba y comprendía que el objeto tenía por nombre el sonido que emitían cuando se referían a él»[10]. Como Wittgenstein responde: «Una definición ostensible puede interpretarse de formas distintas en *cada* caso» (28). El intento de fijar el significado está siempre en cierto sentido condenado al fracaso, porque, por su misma naturaleza, el significado está siempre en otro lugar ya. Como Bertolt Brecht escribe en *Mann ist Mann:* «Cuando te nombras a ti mismo, siempre nombras a otro.» Esto no quiere decir que podamos o debamos evitar el dar nombre a las cosas —sólo que es un problema más delicado de lo que parece, y que tenemos que evitar el peligro de caer en una idealización excesiva. Incluso el término «sexismo» parece haber acusado los efectos de la lucha de poder entre los sexos, como hubiera podido predecir Vološinov: algunos hombres aceptan de buen grado la palabra y están de acuerdo en que todos despreciamos el sexismo, para añadir más tarde «no soy sexista, sólo estoy siendo racional». El sexismo se ha convertido en algo propio de otros hombres menos cultos. En otras palabras, las etiquetas no son ningún refugio seguro para las feministas; como muy bien pregunta Gary Spivak, ¿cómo podemos elegir entre el joven guerrillero de El Salvador que se encuentra en plena selva, y el vicepresidente de la Standard Oil, que ha aprendido a cuidar su lengua, evitando utilizar expresiones sexistas?

Lenguaje, feminidad, revolución

La adquisición del lenguaje

Hemos visto cómo la semiótica de Kristeva ha calificado lo marginal y lo heterogéneo de elementos capaces de derrocar las estructuras básicas de la lingüística tradicional. Para comprender el modo en que Kristeva consigue explicar el lenguaje como realidad a la vez estructurada y homogénea, y porqué está visión presupone un énfasis

[10] Tal y como lo cita Wittgenstein, 1.

en el lenguaje como discurso expresado por un sujeto hablante, es necesario estudiar su teoría de la adquisición del lenguaje tal y como aparece en su monumental tesis doctoral *La Révolution du langage poétique*, publicada en París en 1974. Philip E. Lewis ha señalado que toda la obra de Kristeva hasta 1974 constituye un intento de definir o aprehender lo que ella llama el *procès de signifiance*, o «proceso de significación» (Lewis, 30). Para enfocar este problema, convierte la distinción de Lacan entre el Orden Simbólico, y el Orden Imaginario en una distinción entre lo *semiótico* y lo *simbólico*[11]. La interacción entre estos dos términos constituye el proceso de significación.

La semiótica está vinculada a los procesos primarios preedípicos, los impulsos básicos que Kristeva considera fundamentalmente anales y orales; heterogéneos y a la vez contrarios (vida contra muerte, expulsión contra introducción). El caudal interminable de impulsos desemboca en el *chora* (del griego, espacio cerrado, matriz) que Platón define en el *Timeo* como «una entidad invisible e informe que recibe todas las cosas, participa misteriosamente de lo inteligible, y es sumamente incomprensible» (Roudiez, 6). Kristeva retoma el concepto de Platón y vuelve a definirlo, concluyendo que el *chora* no es ni un signo ni una posición, sino «una articulación totalmente provisional, esencialmente móvil y formada por los movimientos y sus fases efímeras... No es ni un modelo ni una copia, es anterior a la figuración y, por tanto, a la especul(ariz)ación y sólo admite analogía con el ritmo vocal o cinético» *(Révolution,* 24)[12].

Para Kristeva, *signifiance* es una cuestión de posicionamiento. El continuum semiótico debe fraccionarse para producir el significado. Este fraccionamiento *(coupure)* del *chora* semiótico es la fase de *tesis* (de *thesis)* que permite al sujeto atribuir diferencias y, por lo tanto, significado a la heterogeneidad infinita del *chora*. Kristeva sigue a Lacan al situar la fase del espejo como primer paso que «abre el camino para la constitución de todos los objetos que a partir de ahora serán independientes del *chora* semiótico» *(Révolution,* 44) y la fase edípica con su amenaza de castración como el momento en el que culmina el proceso de separación o de fragmentación. Una vez que el sujeto ha entrado en el Orden Simbólico, el *chora* queda más o menos reprimido y se percibe sólo como una *presión* impulsiva sobre el lenguaje simbólico: como las contradicciones, sinsentidos, rupturas, silencios y ausencias del lenguaje simbólico. El *chora* es un impulso rítmico más que un nuevo lenguaje. Constituye, en otras palabras, la dimen-

---

[11] Para una introducción a estos conceptos en Lacan, ver el capítulo 5, págs. 133-136.

[12] A lo largo de este capítulo, si no se menciona ninguna traducción al inglés en la bibliografía, las citas de la obra de Kristeva están traducidas por mí.

sión destructora y heterogénea del lenguaje, aquella que no se puede encerrar en el terreno tradicional de la teoría lingüística.

Kristeva es muy consciente de las contradicciones que supone intentar teorizar el *chora* inteorizable, contradicciones que se sitúan en el núcleo de la empresa semiótica. Escribe:

> Siendo, por su fuerza metalingüística explicativa, un agente de cohesión social, la semiótica contribuye a la formación de esa imagen tranquilizadora que toda sociedad se ofrece a sí misma cuando lo entiende todo, incluso las prácticas que voluntariamente la desgastan.
>
> («System», 53)

Si a pesar de ello Kristeva afirma que la semiótica debería sustituir a la lingüística, lo hace en la creencia de que, aunque esta nueva ciencia ya está atrapada en las múltiples redes de las ideologías contradictorias, todavía puede hacer que estas estructuras se *tambaleen:*

> El *semanálisis* desarrolla el descubrimiento semiótico... se sitúa al servicio de la ley social que requiere sistematización, comunicación e intercambio. Pero para ello tiene que satisfacer necesariamente otro requerimiento más reciente —requerimiento que neutraliza el fantasma de la «ciencia pura»: el sujeto del metalenguaje semiótico debe, aunque sea brevemente, ponerse en tela de juicio a sí mismo, salir de la concha protectora que constituye su ego transcendental dentro de un sistema lógico, y recuperar su condición con aquella negatividad —dominada por los impulsos, pero también social, política e histórica— que rompe y renueva el código social.
>
> («System», 54-5)

Ya podemos vislumbrar aquí el tema de la revolución en la teoría lingüística de Kristeva. Pero antes de pasar a este tema debemos examinar su interpretación de las relaciones entre el lenguaje y la feminidad.

Feminidad como marginalidad

Kristeva se niega rotundamente a definir a la «mujer»: «El creer que "se es mujer" es casi tan absurdo y siniestro como creer que "se es hombre"», afirma en una entrevista con mujeres del grupo «psychanalise et politique» publicada en 1974 («La femme», 20). Aunque la realidad política (el hecho de que el machismo defina a las mujeres y las

someta consecuentemente) hace que todavía sea necesario luchar en nombre de las mujeres, es evidente que una mujer no puede *estar* en esta lucha: sólo puede existir negativamente, por decirlo de alguna manera, mediante su rechazo a lo establecido: «Por lo tanto, entiendo por "mujer"», continúa, «aquello que no se puede representar, de lo que no se habla, que está fuera de los nombres y de las ideologías» («La femme», 21). Aunque todo ello recuerda a la imagen que Irigaray presenta de la mujer, Kristeva, a diferencia de ella, considera la «definición» que propone, relacional y estratégica. Se trata de un intento de localizar la negatividad y el rechazo propios de lo marginal de la «mujer», con el fin de derrocar el orden machista que define a la mujer como ser fundamentalmente marginal. De este modo, la ética de la subversión que domina la teoría lingüística de Kristeva se suma a su feminismo. Su profunda desconfianza en la identidad («Qué puede significar "identidad" o incluso "identidad sexual", en un espacio teórico y científico nuevo en el que la misma noción de identidad está amenazada?» [Women's Time, 34])[13] le llevan a rechazar cualquier noción de una *écriture féminine* o de un *parler femme* inherentemente femeninos o propios de la mujer: «No hay nada en las publicaciones pasadas o actuales de mujeres que nos permita afirmar que exista un modo de escribir femenino *(écriture feminine)»,* declara en una entrevista publicada en 1977 («A partir de», 496). Es posible, admite Kristeva, descubrir algunas peculiaridades estilísticas y temáticas en obras escritas por mujeres; pero no sé decidir con total seguridad el que estas características deban atribuirse a «una especificidad auténticamente femenina, a una marginalidad social, o sencillamente a una determinada estructura (la histéria, por ejemplo) que el mercado actual favorece y selecciona de entre la totalidad del potencial femenino» («A partir de», 496).

Se puede decir que Kristeva no elabora ninguna teoría de la «feminidad». Sí que tiene, en cambio, una teoría sobre la marginalidad, la subversión, la disidencia[14]. En la medida en que el machismo considera a las mujeres seres marginales, se puede estudiar su lucha como cualquier otra lucha que se oponga a la estructura del poder establecido. De esta manera, Kristeva emplea exactamente los mismos términos para describir a todo tipo de disidentes, ya sean intelectuales, miembros de la clase obrera o escritores de *avant-garde;*

Mientras no analice su relación con el poder establecido y no

---

[13] Para un análisis más profundo de las implicaciones políticas de la teoría de Kristeva a este respecto, ver mi capítulo introductorio, págs. 24-26.

[14] Ver su artículo sobre la disidencia, «Un nouveau type d'intellectuel».

> abandone su creencia en sí mismo, cualquier movimiento libertario (incluido el feminismo), puede ser absorbido por dicho poder o por una tendencia espiritual, laica o religiosa. ¿Cuál es la solución?... Quién sabe. Cualquiera que sea, pasará por poner en evidencia aquello que reprimen el discurso oficial y las relaciones de poder. Llámese «mujer» o «clases oprimidas de la sociedad», es la misma lucha, y nunca existirá una sin la otra.
>
> («La femme», 24)

La fuerza de este planteamiento está en su antiesencialismo radical; su mayor debilidad, en su homologación demasiado simplista de luchas muy distintas y específicas, problema al que me referiré más adelante, en la última sección de este capítulo.

Su antiesencialismo está también presente en su teoría sobre la diferencia sexual. Hasta ahora hemos visto que su teoría sobre la constitución del sujeto y del proceso de significación está fundamentalmente vinculada a la fase pre-edípica en la que no existe la diferencia sexual (el *chora* es un fenómeno pre-edípico). La cuestión de la diferencia sólo adquiere relevancia a partir de la entrada en el orden simbólico. Kristeva habla de la situación de las niñas llegado este momento, en su obra *Des Chinoises* (traducido al inglés con el título *About Chinese Women)*, publicado en Francia el mismo año que *La Révolution du langage poétique.* Señala que el *chora* por ser pre-edípico, está vinculado a la madre, mientras que lo simbólico, como sabemos, está vinculado a la Ley del Padre. La niña que se enfrenta a esta situación tiene que hacer una elección: «o se identifica con la madre, o se eleva a la talla simbólica de su padre. En el primer caso, se intensifican las fases pre-edípicas (el erotismo oral y anal)» *(Chinese,* 28). Si, por el contrario, la niña se identifica con el padre, «el acceso que gana a la dominación simbólica censurará la fase pre-edípica y eliminará los últimos restos de la dependencia del cuerpo materno» (29).

Kristeva señala así dos opciones para las mujeres: la identificación con la madre, que intensifica los componentes pre-edípicos de la psique de la mujer, por lo que una vez en el orden simbólico queda marginada, o la identificación con el padre, que crea una mujer que deduce su identidad del mismo orden simbólico. Debe quedar claro que Kristeva no define la feminidad como una esencia pre-edípica y revolucionaria. Muy al contrario, la feminidad es para Kristeva el resultado de una serie de opciones que se le presentan también al niño. Esta es seguramente la razón por la que al principio de *Des Chinoises* repite su opinión de que *«la mujer como tal* no existe» (16).

La pretensión del Colectivo Literario Marxista-Feminista (30), defendida además por Beverly Brown y Parveen Adams, de que

Kristeva asocia la semiótica con lo femenino, está basada en una falsa interpretación. La movilidad fluida de la semiótica está asociada en realidad con la fase pre-edípica y, por lo tanto, con la madre pre-edípica, pero Kristeva deja bien claro que, como Freud y Klein, considera que la figura de la madre reúne la masculinidad y la feminidad. Esta figura fantasmagórica, tan importante para los niños como para las niñas, no puede ser reducida a un ejemplo de feminidad, como bien saben Brown y Adams (40), por la sencilla razón de que en la fase pre-edípica no existe oposición entre lo masculino y lo femenino. Kristeva lo sabe mejor que nadie. Cualquier consolidación de la semiótica, que no conoce la diferencia sexual, debe conducir a un debilitamiento de la oposición entre los sexos, y de ninguna manera a un refuerzo de las nociones tradicionales de «feminidad». Por eso insiste tanto Kristeva en la necesidad de rechazar cualquier teoría o propuesta de acción basada en una creencia en algún tipo de identidad absoluta. Sin embargo, la feminidad y la semiótica sí que tienen algo en común: su marginación. Así como lo femenino está marginado en la sociedad machista, la semiótica está marginada en el lenguaje. Estas dos categorías, junto con otras formas de «disidencia», pueden por lo tanto estudiarse de forma similar en la obra de Kristeva.

Es difícil, pues, afirmar que Kristeva tiene una visión esencialista o incluso biologista de la feminidad[15]. Es cierto que cree, como Freud, que el cuerpo es la base material de la constitución del sujeto, pero esto no supone de ninguna manera una ecuación demasiado simplista del deseo y las necesidades físicas, como Jean Laplanche ha demostrado. Para Lapanche, los impulsos «orales» y «anales» son «orales» y «anales» precisamente porque están destinados a la satisfacción de necesidades exclusivamente físicas, vinculadas a la boca y al ano, aunque de ninguna manera se pueden reducir ni identificar a esas necesidades.

Si hay alguna definición de la «feminidad» en términos kristevanos, es, como hemos visto, «aquello que margina el orden simbólico machista». Esta «definición» relativista es tan escurridiza como los distintos tipos de machismo, y le permite exponer que los hombres también pueden ser marginados por el orden simbólico, como demuestran sus estudios sobre artistas de *avant-garde* (Joyce, Céline, Artaud, Mallarmé, Lautéamont). En *La Révolution du langage poétique*, por ejemplo, afirma que Artaud, entre otros, acentúa la vaguedad de la identificación sexual en el artista cuando declara que «el "autor" es a la vez su propio "padre", su propia "madre" y "él mismo"» (606).

La insistencia de Kristeva en considerar la feminidad una crea-

[15] Para una discusión de este problema desde una perspectiva diferente, ver Pajaczowska.

ción machista permite a las feministas resistir todos los ataques biologistas de los defensores del falocentrismo. La definición de las mujeres como necesariamente femeninas, y de los hombres como necesariamente masculinos, es precisamente lo que permite a los poderes machistas marginar, no sólo a la feminidad, sino a todas las *mujeres* en el orden simbólico y en la sociedad. Si, como Cixous e Irigaray han demostrado, la feminidad se define como carencia, negatividad, ausencia de significado, irracionalidad, caos, oscuridad —en resumen, como una no-Esencia—, el énfasis de Kristeva en la marginalidad nos permite ver la represión de lo femenino desde el punto de vista del *posicionamiento* más que de la esencia. Lo que uno considere marginal en un momento dado depende de la posición que ocupe. Un breve ejemplo puede ilustrar este cambio de la esencia al posicionamiento: si el machismo considera que las mujeres ocupan un lugar marginal dentro del orden simbólico, puede considerarlas igualmente el *límite* o frontera de ese orden. Desde un punto de vista falocéntrico, las mujeres vienen a representar, pues, la frontera entre el hombre y el caos; pero precisamente por su marginación parecerán también retroceder hacia el caos del exterior y fundirse con él. En otras palabras, las mujeres, vistas como límite del orden simbólico, adquirirán las propiedades desconcertantes de *todas* las fronteras: no están ni dentro ni fuera, no son ni conocidas ni desconocidas. Esta posición es la que ha permitido a las culturas machistas denigrar a las mujeres, considerándolas la representación del caos y la oscuridad, igualando a todas a la Prostituta de Babilonia, y adorarlas en otras ocasiones por creerlas la encarnación de la más pura naturaleza, venerándolas como a Vírgenes y Madres de Dios. En el primer caso, la frontera se considera parte del caótico desierto del exterior, en el segundo caso, parte inherente del interior: la parte que protege y cubre el orden simbólico del caos imaginario. Ni que decir tiene, ninguna de estas posiciones corresponde a la auténtica verdad de la mujer, como los poderes machistas quisieran hacernos creer.

Feminismo, marxismo, anarquismo

La obra de Kristeva no se puede considerar fundamentalmente feminista: no es ni siquiera un planteamiento político consistente. Habiendo empezado como lingüista a finales de la década de los 60, comenzó a escribir sobre temas relacionados con la mujer y el feminismo en 1974, aproximadamente cuando comenzó su formación como psicoanalista. A partir de los años 70, su obra ha estado caracterizada por un interés creciente en temas relacionados con el psicoa-

nálisis, centrándose principalmente en los problemas de la sexualidad, la feminidad y el amor. Las feministas valorarán seguramente su planteamiento de la cuestión de la maternidad. Ya en *La Révolution du langage poétique* había declarado que no es la *mujer* como tal lo que reprime la sociedad machista, sino la *maternidad* (453). El problema no es sólo la *jouissance* de la mujer, como en la obra de Lacan *Encore*, sino la relación necesaria entre la reproducción y la *jouissance:*

> Si la posición de las mujeres en el código social es un problema hoy en día, la razón no es de ninguna manera la misteriosa *jouissance* femenina..., sino que está arraigada profunda, social y simbólicamente en la cuestión de la reproducción y la *jouissance* implícita en ella.
>
> («Révolution», 462)

Esta perspectiva abre un importante campo de investigación a las feministas. La misma Kristeva ha desarrollado varios análisis acerca de la representación de la maternidad en la cultura occidental, especialmente tal y como se encarna en la figura de la Madonna («Héréthique de l'amour») y en el arte pictórico occidental («Motherhood according to Giovanni Bellini»). Su tratamiento de la figura de la Madonna constituye una parte muy importante de su estudio en *La Révolution du langage poétique,* puesto que cuestiona el papel de la mujer en el orden simbólico mediante un análisis ideológico y psicoanalítico de lo que constituye la base material de la opresión de las mujeres: la maternidad. Igualmente, muchas de sus obras más recientes, como *Pouvoirs de l'horreur* (1980, traducida al inglés como *Powers of Horror,* 1982) y especialmente *Histoires d'amour (Love stories,* 1983), pueden servir para fines feministas.

No es ningún secreto que el compromiso de Kristeva con el marxismo, junto con varias influencias maoístas y anarquistas, ha dado lugar a un nuevo escepticismo en el compromiso político. A mediados de los 70 rechazó su idealización de la China de Mao, revelando de pronto una sorprendente fascinación por las posibilidades libertarias del más reciente capitalismo americano[16]. Su forma de ignorar los aspectos más criticables del capitalismo americano desconcertó lógicamente a la mayoría de sus lectores de la izquierda política. Este desaliento se agravaba con su total abandono de la política como nueva ortodoxia que había llegado el momento de superar: «No me interesan los grupos. Me interesan los individuos», declaró en un reciente debate en Londres. Fiel a su propia teoría, atribuye este aparta-

[16] Ver «Pourquoi les Etats-Unis?», sobre el descubrimiento de América de Kristeva.

miento de la política a sus propias circunstancias: «Es una cuestión de mi experiencia personal. Supongo que las personas que están ahora mismo en esta habitación, cada una con su propia historia, interpretan la actualidad política de diferente manera» (ICA, 24-5). Esta evolución hacia un apartamiento del marxismo y el feminismo no es tan sorprendente como puede parecer a primera vista. Las primeras obras marxistas y feministas de Kristeva, con su énfasis en lo marginal, anunciaban ya fuertes tendencias anarquistas. La laguna entre los movimientos libertarios y el liberalismo individual nunca ha sido difícil de atravesar. En un breve análisis de sus posiciones intentaré demostrar cómo las ideas más importantes de Kristeva incurren a veces en formas de subjetivismo político muy discutibles.

Kristeva no intenta hablar de o para lo «femenino» ni en sus primeras obras, las más feministas. Para ella, «hablar como mujer» carece de sentido, puesto que, como sabemos, ella opina que «la mujer como tal no existe». En lugar de un énfasis exclusivo en el sexo del hablante, propone un análisis de los muchos elementos (incluido el sexo) que juntos componen el individuo:

> Es precisamente ahí, en el análisis de su difícil relación con su madre y de su diferencia de todos los demás, hombres y mujeres, donde la mujer encuentra el enigma de la «feminidad». Es necesaria una concepción de la feminidad que implique tantos «femeninos» como mujeres.
>
> («A partir de», 499)

De esta manera, la especificidad del sujeto individual se sitúa en un primer plano, a expensas de una teoría general de la feminidad e incluso del compromiso político *tout court*. Su posterior individualismo está claramente implícito en estas afirmaciones.

Muchas mujeres se han opuesto al estilo excesivamente intelectual de Kristeva, considerando que, como mujer y feminista que se enfrenta a todos los sistemas de poder, no debería presentarse como otro «gran pensador»[17]. Desde un punto de vista, esta acusación es injusta: lo que resulta marginal visto desde una determinada perspectiva, parece «central» visto desde otra (la marginalidad *absoluta* no existe), y no se puede pretender criticar el discurso intelectual dominante (como Kristeva) sin correr el riesgo de ser acusado de intelectualista. Sin embargo, desde otra perspectiva, Kristeva, con su cargo universitario como lingüista y su práctica psicoanalítica, parecería haberse situado en el mismísimo centro de las estructuras de poder intelectuales y tradicionales de la izquierda política.

[17] Ver Stone, como ejemplo de contestación resentida y desilusionada a la obra de Kristeva.

Si el sujeto kristevano está siempre inmerso en el orden simbólico, ¿cómo puede romperse esta estructura falocéntrica tan implacablemente autoritaria? Evidentemente, no mediante un *rechazo* total del orden simbólico, puesto que el apartamiento total de las relaciones humanas, en términos lacanianos, nos volvería psicóticos. Hemos de aceptar nuestra posición como algo inserto en un orden que nos precede y del que no podemos escapar. No existe ninguna *otra posición* desde la que podamos hablar: si de verdad podemos hablar, tiene que ser en el marco del lenguaje simbólico.

El sujeto revolucionario, masculino o femenino, es un sujeto capaz de permitir que la *jouissance* de la movilidad semiótica trastorne el estricto orden simbólico. El ejemplo *par excellence* de este tipo de actividad «revolucionaria» se encuentra en las obras de los poetas de *avant-garde* de finales del siglo XIX como Lautréamont y Mallarmé o escritores modernistas como Joyce. Puesto que la semiótica no puede eliminar lo simbólico, podemos preguntarnos cómo se expresa. La respuesta de Kristeva es que la única manera de que los impulsos semióticos escapen hacia lo simbólico es mediante la actividad anal (pero también oral) de la *expulsión* y el *rechazo*. En el campo de la producción textual, esto se traduce en una *negatividad* que enmascara el instinto de la muerte, que Kristeva considera quizá el impulso fundamental de la semiótica. La negatividad del poeta se puede interpretar, pues, como una serie de lagunas, ausencias y rupturas en el lenguaje simbólico, aunque también puede considerarse una de sus preocupaciones temáticas. Uno de los problemas de esta visión del sujeto «revolucionario» es que pasa por alto la cuestión de la acción revolucionaria. ¿Qué o quién es el que opera en los esquemas subversivos de Kristeva? En un contexto político, su énfasis en la semiótica como fuerza subconsciente, impide cualquier análisis del proceso de toma de decisiones consciente, que forma parte de un proyecto revolucionario *colectivo*. La insistencia en la negatividad y en la ruptura, en lugar de en las cuestiones de organización y solidaridad, conduce a Kristeva a una posición política anarquista y subjetiva. A este respecto, estoy de acuerdo con el Colectivo Literario Marxista-Feminista, que critica su poética, considerándola «políticamente insatisfactoria» (30). Allon White también acusa a Kristeva de ineficacia política, afirmando que «se mantiene en un anarquismo puro, en un estado continuo de autodispersión» (16-17).

En último término, Kristeva es incapaz de explicar las relaciones entre el sujeto y la sociedad. Aunque expone ejemplarmente el contexto social y político de los poetas que estudia en *La Révolution du langage poétique*, no queda bien claro por qué es tan importante demostrar que ciertas prácticas literarias rompen las estructuras de lenguaje,

si no parecen romper con casi nada más. Parece que se basa en que la ruptura del sujeto, el *sujet en procès* que se desarrolla en estos textos, prefigura o refleja las rupturas de la sociedad. Pero sólo cuenta con el débil argumento de la comparación o la homologación para probar esta afirmación. En ningún momento nos ofrece un análisis específico de las estructuras políticas o sociales que dan lugar, según parece, a esta relación homóloga entre lo subjetivo y lo social.

Es también notable la falta de un análisis materialista de las relaciones sociales en su concepto de «marginalidad», que mezcla todo tipo de grupos marginales o de oposición, por considerarlos a todos potencialmente subversivos con respecto al orden social establecido. Cuando en su artículo, «Un nouveau type d'intelectuel: le dissident» (1987) parafrasea a Marx y afirma «Un fantasma recorre Europa: el fantasma de los disidentes» (4), decide hábilmente pasar por alto las diferencias entre los distintos grupos de «disidentes» que cita: el rebelde (que ataca al poder político), el psicoanalista, el escritor de *avant-garde* y las mujeres. Por otra parte, como hemos visto, iguala la lucha de las mujeres con la de la clase trabajadora. Pero en términos marxistas, estos grupos son fundamentalmente dispares por su distinta localización dentro del proceso de la producción. La clase trabajadora es potencialmente revolucionaria porque es indispensable para la economía capitalista, no porque sea marginal. De la misma manera la mujer ocupa un lugar «central» —no marginal— en el proceso de la reproducción. Es precisamente porque el orden dominante no puede mantener el *status quo* sin la continua explotación y opresión de estos grupos por lo que intenta ocultar su importancia en la economía, marginándolos en un nivel político, ideológico y cultural. La paradoja de la posición de las mujeres y de la clase trabajadora es que ambas ocupan a la vez una posición central y marginal. En el caso de la intelectualidad, artistas de *avant-garde* o psicoanalistas, sí puede ser cierto que ese papel en la actual sociedad capitalista sea auténticamente marginal, en el sentido de que no desempeñan ninguna función importante para el orden económico, como es el caso del *Lumpenproletariat* que Brecht idealizó en su *Threepeny Opera* (La ópera de perra gorda). De esta manera, la gran confianza de Kristeva en el poder político de la *avant-garde* está basada precisamente en que no reconoce las diferencias entre su posición económica y su posición política, ni la de las mujeres o la clase trabajadora. Como Brecht en su primera época, la idealización de lo marginal que caracteriza a Kristeva constituye una tendencia libertaria, anti*burguesa,* pero no necesariamente anti*capitalista*.

Las críticas a la obra de Kristeva que he señalado aquí no deben hacernos olvidar los aspectos positivos de su obra. Su profundización en la identidad del sujeto, su amplia exposición de los contextos materiales e históricos de las obras de arte que estudia, han abierto nuevas perspectivas para una investigación feminista posterior. Su teoría del lenguaje y de la ruptura del sujeto *(sujet en procès)* nos permite estudiar la literatura, tanto de autor masculino como de autor femenino, desde una perspectiva antihumanista y antiesencialista. La postura de Kristeva no es exclusiva ni principalmente feminista, somete las limitaciones jerárquicas impuestas al significado y al lenguaje, al libre juego del significante. Aplicando esto al campo de la identidad y la diferencia sexual obtenemos una visión feminista de la sociedad en la que el significante sexual tendría libertad de acción; en la que el hecho de nacer hombre o mujer no determinaría la posición del individuo respecto al poder, en la que, finalmente, la misma naturaleza del poder estaría transformada.

Jacques Derrida formuló una vez la pregunta: «¿Qué ocurriría si tuviéramos que afrontar... una relación con el otro, en la que el código de la condición sexual dejara de ser discriminatorio?» («Choréographies», 76). Me gustaría terminar con su respuesta que, como muchas propuestas utópicas, es a la vez sibilina y sugestiva:

> La relación (con el otro) no sería asexual, muy al contrario, sería sexual, aunque de forma completamente diferente: más allá de la diferencia binaria que rige el decoro de todos los códigos, más allá de la oposición masculino/femenino, más allá de la homosexualidad y de la heterosexualidad que vienen a ser lo mismo. Puesto que sueño con salvar la oportunidad que nos brinda esta cuestión, me gustaría creer en la multiplicidad de las voces determinadas sexualmente. Me gustaría creer en las masas, incontable número de voces armonizadas, cuerpo móvil de sexo indefinido cuya coreografía puede transportar, dividir, multiplicar el cuerpo de cada «individuo», a pesar de que fuera clasificado como «hombre» o como «mujer» según los criterios habituales.
>
> (76)

Guía de lectura

Crítica feminista angloamericana

La mayor dificultad para casi todos los lectores de habla inglesa no consiste en entender estos textos, sino en encontrar un lenguaje que les permita criticar los métodos utilizados y reconocer los presupuestos teóricos e ideológicos subyacentes. Para este propósito, la obra *Critical Practice* de Catherine Belsey es excelente. (La reseña completa del libro está en la sección de bibliografía, como es habitual.) Como lecturas introductorias a la crítica angloamericana, propongo las siguientes (por este orden): *Sexual Politics,* de Kate Millett, el capítulo de Showalter sobre Virginia Woolf en *A Literature of Their Own,* «Towards a feminist poetics» de Showalter, y las 100 primeras páginas de *The Madwoman in the Attic* de Gilbert y Gubar. Si se desea, esta breve lista puede completarse con los ensayos de Smith y Zimmermann sobre la crítica feminista negra y lesbiana respectivamente, así como con otros ensayos de carácter más general —*On Lies, Secrets and Silence* de Adrienne Rich y *Silences* de Tillie Olsen. *Contemporary Feminist Thought,* de Eisenstein, ofrece una panorámica general de la política feminista americana a partir de 1960. Como lectura divertida —y diferente— *Thinking About Women* sigue siendo imbatible. *Feminist Literary Studies,* de Ken Ruthven, es un estudio de gran utilidad sobre la crítica feminista angloamericana y su influencia en el estudio de la lengua inglesa.

Teoría feminista francesa

Es difícil abordar este tema si no se tienen unos conocimientos básicos sobre Freud, Lacan y Derrida. Por ello propongo que el lector consulte previamente la introducción de Wright a la crítica psicoanalítica, la introducción de Norris a la «deconstrucción» y la introducción de Eagleton a la teoría literaria en general. Estas lecturas le darán una idea aproximada de estos temas y una cierta orientación sobre qué dirección seguir.

Hay muchas buenas introducciones americanas al feminismo francés. La principal antología (con introducciones) sigue siendo *New French feminisms,* edición dirigida por Marks y Courtivron. Muchas revistas americanas han publicado números especiales sobre este tema, y recomiendo las siguientes: *Signs,* 7, 1, otoño de 1981; *Feminist Studies,* 7, 2, verano de 1981; *Yale French Studies,* 62, 1981; y *Diacritics,* invierno de 1975 y verano de 1982. *The Future of Difference,* edición dirigida por Eisenstein y Jardine, contiene estudios muy interesantes sobre las diferencias y las similitudes del enfoque angloamericano y el francés. Cualquier estudiante que se interese por la relación entre el psicoanálisis y el feminismo puede consultar la obra *Psychoanalisis and Feminism,* de Juliet Mitchell, o *Feminism and Psychoanalisis,* de Jane Gallop, especialmente su introducción y su capítulo sobre el libro de Mitchell.

En cuanto a las teóricas francesas, el estudiante de habla inglesa puede empezezar por «The laugh of the Medusa», de Cixous. *La Venue à l'écriture* y *La Jeune Née* de Cixous serían también válidas, pero todavía no han sido traducidas. Quienes deseen estudiar a Irigaray y a Kristeva, pueden empezar por «The Ethics of linguistics» y «Women's time» de Kristeva, o por los textos de Irigaray que aparecen en *Signs* o en ediciones dirigidas por Marks y Courtivon, aunque ésta última expone de forma ligeramente parcial los estudios de Kristeva, centrados como lo están, en intentos de teorizar sobre la «mujer», más que en su crítica al discurso machista. Los textos básicos para quienes quieren estudiar a Kristeva y a Irigaray siguen siendo *La Révolution du langage poétique* (la sección teórica) y *Spéculum,* que se publicarán pronto traducidas en América. Para traducciones españolas de Luce Irigaray consúltese la bibliografía. Hasta entonces, la introducción de Kristeva a *About Chinese Women* y sus ensayos en *Desire in Lenguage* son probablemente los más adecuados para lectoras feministas. Para quienes deseen leer algo sobre el psicoanálisis, *Powers of Horror* es muy interesante.

Teoría Marxista-feminista.

Women's Oppresion Today, de Michèle Barrett ofrece una exposición muy clara de la política marxista-feminista en general. Al no haber ninguna obra que trate específicamente de teoría literaria marxista feminista, los estudiantes encontrarán muy interesante la crítica realizada por el Colectivo Literario Marxista Feminista y el estudio de Penny Boumelha sobre la ideología sexual en las novelas de Thomas Hardy.

Bibliografía

ABEL, Elizabeth y ABEL, Emily (eds.) (1983), *The «Signs» Reader: Women, Gender, and Scholarship*, Chicago, University of Chicago Press.

ARDENER, Edwin (1975), «The "problem" revisited», en Ardener, Shirley (ed.), *Perceiving Women*, Londres, Malaby Press.

ASCHER, Carol (1981), *Simone de Beauvoir: A Life of Freedom*, Brigthon, Harvester.

AUERBACH, Nina (1978), *Communities of Women: An Idea in Fiction*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

BAJTIN, Mijail (1968), *Rabelais and His World*, Cambridge, Mass., MIT Press.

BARRETT, Michèle (ed.) (1979), *Virginia Woolf: Women and Writing*, Londres, The Women's Press.

— (1980), *Women's Oppression Today*, Londres, Verso.

BARTHES, Roland (1970), «L'étrangère», *La quinzaine littéraire*, 94, 1-15 de mayo, págs. 19-20.

— (1976), *The Pleasure of the Text*, traducción inglesa de Miller, Richard, Londres, Jonathan Cape.

— (1977), «The death of the Author», en Heath, Stephen (ed.), *Image Music Text*, Londres, Fontana.

BAZIN, Nancy Topping (1973), *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, New Brunswick, N. J., Rutgers University Pres.

BEAUVOIR, Simone de (1949), *Le deuxième sexe*, París, Gallimard, 1949; trad. inglesa, Parshley, H. M., *The Second Sex*, Harmondsworth, Penguin, 1972. Traducción española de Silvina Bullrich (1972), Buenos Aires, Siglo XXI.

— (1984), *Simone de Beauvoir Today. Conversations with Alice Schwartzer 1972-1982*, Londres, Chatto.

BEER, Gillian (1979), «Beyond determinism: George Eliot and Virginia Woolf», en Jacobus, Mary (ed.), *Women Writing and Writing About Women*, Londres, Croom Helm, págs. 80-99.

— (1984), «Hume, Stephen and elegy in *To the Lighthouse*», *Essays in Criticism*, 34, 33-35.

BEER, Patricia (1974), *Reader, I Married Him: A Study of the Women Charac-*

ters of Jane Austen, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell and George Eliot, Londres, Macmillan.
BELSEY, CATHERINE (1980), *Critical Practice,* Londres, Methuen.
BOUMELHA, Penny (1982), *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form,* Brighton, Harvester.
BOWLBY, Rachel (1983), «The feminine female», *Social Text,* 7, primavera y verano, págs. 54-68.
BROWN, Beverly, y ADAMS, Parveen (1979), «The feminine body and feminist politics», *m/f,* 3, págs. 35-50.
BROWN, Cheryl L., y OLSON, Karen (eds.) (1978), *Feminist Criticism: Essays on Theory, Poetry and Prose,* Metuchen, Scarcecrow Press, 1978.
BURKE, Carolyn (1980), «Introduction to Luce Irigaray's "Wen our lips speak together"», *Signs,* 6, 1, otoño, págs. 66-8.
— (1981), «Irigaray through the looking glass», *Feminist Studies,* 7, 2, verano, págs. 288-306.
CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine (ed.) (1970), *Female Sexuality,* Ann Arbor, University of Michigan Press, 1970.
CHODOROW, Nancy (1978), *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender,* Berkeley, University of California Pres.
CIXOUS, Hélène (1968), *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement,* París, Grasset, traducción inglesa de Purcell, Sally (1972), *The Exile of James Joyce or the art of Replacement,* Nueva York, David Lewis.
— (1974), *Prénoms de personne,* París, Seuil.
— (1975), *La Jeune Née* (en colaboración con Catherine Clément), París, UGE, 10/18. Un estracto de «Sorties» está traducido al inglés por Liddle, Ann, en Marks, Elaine, y Courtivron, Isabelle de (eds.) (1980), *New French Feminisms,* Brighton, Harvester, págs. 90-8.
— (1975), «Le Rire de la Méduse», *L'Arc,* 61, págs. 39-54, traducción inglesa de Cohen, Keith, y Cohen, Paula (1976), «The laugh of the Medusa», *Signs,* 1, verano, págs. 875-99. Citamos por la reedición en Marks, Elaine, y Courtivron, Isabelle de (eds.) (1980), *New French Feminisms,* Brighton, Harvester, págs. 245-64.
— (1976), *LA,* París, Gallimard.
— (1976), *«La Missexualité, où jouis-je?», Poétique,* 26, pág. 240-9.
— (1976), «Le Sexe ou la tête?», *Les Cahiers du GRIF,* 13, págs. 5-15; traducción inglesa de Kuhn, Annette (1981), «Castration or decapitation?», *Signs,* 7, 1, págs. 41-55.
— (1976), *Portrait de Dora,* París, des femmes; traducción inglesa de Burd, Sarah (1983), *Portrait of Dora, Diacritics,* 13, 1, primavera, págs. 2-32.
— (1977), «Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon», *Revue des sciences humanines,* 168, octubre-diciembre, págs. 479-93.
— (1977), *La Venue à l'écriture* (en colaboración con Annie Leclerc et Madeleine Gagnon), París, UGE, 10/18.
— (1979), «L'Approche de Clarice Lispector», *Poétique,* 40, págs. 408-19.
CONLEY, Verena Andermatt (1984), *Hélène Cixous: Writing the Feminine,* Lin-

coln y Londres, University of Nebraska Press, incluye el apéndice «An exchange with Hélène Cixous», págs. 129-61.
COOMBES, Anna (1979), «Virginia Woolf's *The Waves:* a materialist reading of an almost disembodied voice», en Barker, Francis *et al.* (eds.), *Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature, July 1978. Vol. I: 1936: The Politics of Modernism,* Colchester, University of Essex, págs. 228-51.
CORNILLON, Susan Koppelman (ed.) (1972), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives,* Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press.
COWARD, Rosalind (1983), *Patriarchal Precedents. Sexuality and Social Relations,* Londres, Routledge & Kegan Paul.
— (1984), *Female Desire. Women's Sexuality Today,* Londres, Paladin.
— y Ellis, John (1977), *Language and Materialism,* Londres, Routledge & Kegan Paul.
CULLER, Jonathan, (1974), *Flaubert. The Uses of Uncertainty,* Londres, Paul Elek.
DAHLERUP, Pil (1972), «Omedvetna attityder hos en recensent», en Berg, Karin Westman (ed.), *Könsdiskriminering förr och nu,* Estocolmo, Prisma, págs. 37-45.
DARDIGNA, Anne-Marie (1981), *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes,* París, Maspéro.
DELPHY, Christine (1984), *Close to Home. A Materialist Analysis of Women's Oppression,* traducción inglesa de Leonard, Diana, Londres, Hutchinson.
DERRIDA, Jacques (1967), *De la grammatologie,* París, Minuit; traducción inglesa de Spivak, Gayatri (1976), *Of Grammatology,* Baltimore, Johns Hopkins University Press.
— (1967), *L'Ecriture et la différence,* París, Seuil; traducción inglesa de Bass, Alan (1978), *Writing and Difference,* Chicago, University of Chicago Press.
— (1975), «The purveyor of truth», *Yale French Studies,* 52, págs. 31-114.
— (1978), *Eperons. Les styles de Nietzsche,* París, Flammarion; traducción española de Manuel Arranz Lázaro (1981), *Espolones, los estilos de Nietzsche,* Valencia, Pre-Textos.
— (1982), «Choreographies», entrevista con Christie V. MacDonald, *Diacritics,* 12, 2, págs. 66-76.
Diacritics, (1975), invierno.
— (1982), verano.
DIJKSTRA, Sandre (1980), «Simone de Beauvoir and Betty Friedan: the politics of omission», *Feminist Studies,* 6, 2, verano, págs. 290-303.
DOEDERLEIN, Sue Warrick (1982), «Comment on Jehlen», *Signs,* 8, 1, 1982, págs. 164-6.
DONOVAN, Josephine (1972), «Feminist style criticism», en Cornillon, Susan Koppelman (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives,* Bow-

ling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, páginas 341-54.
— (ed.) (1975), *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory,* Lexington, The University Press of Kentucky.
EAGLETON, Terry (1976), *Marxism and Literary Criticism,* Berkeley, University of California Press.
— (1983), *Literary Theory. An Introduction,* Oxford, Blackwell, 1983.
EISENSTEIN, Hester (1984), *Contemporary Feminist Thought,* Londres, Allen & Unwin.
— y Jardine, Alice (eds.) (1980), *The Future of Difference,* Boston, Mass., G. K. Hall.
ELLMANN, Mary (1968), *Thinking About Women,* Nueva York, Harcourt.
ENGELSTAD, Irene, y ØVERLAND, Janneken (1981), *Frihet til å skrive. Artikler om kvinnelitteratur fra Amalie Skram til Cecilie Løveid,* Oslo, Pax.
FADERMAN, Lillian (1981), *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women From the Renaissance to the Present,* Nueva York, William Morrow.
FELMAN, Shoshana (1975), «The critical phallacy», *Diacritics,* invierno, páginas 2-10.
FELSTINER, Mary Lowenthal (1980), «Seeing *The Second Sex* through the second waver», *Feminist Studies,* 6, 2, verano, págs. 247-76.
Feminist Studies, (1981), 7, 2, verano.
FÉRAL, Josette (1978), «Antigone or the irony of the tribe», *Diacritics,* otoño, págs. 2-14.
— (1980), «The powers of difference», en Eisenstein, Hester, y Jardine, Alice (eds.), *The Future of Difference,* Boston, Mass., G. K. Hall, páginas 88-94.
FREUD, Sigmund (1919), «The uncanny», en *Standard Edition,* vol. 17, páginas 219-52.
— (1933), «On femininity», en *New Introductory Lectures on Psychoanalysis,* Lecture 33, Pelican Freud Library, vol. 2, Harmondsworth, Penguin, 1971.
— (1905), «Dora», en *Case Histories I,* Pelican Freud Library, vol. 8, Harmondsworth, Penguin, 1977.
— *Obras completas,* trad. española de Luis López Ballesteros, 4.ª ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.
FRIEDAN, Betty (1963), *The Feminine Mystique,* Nueva York, Dell; traducción española de Carlos Rodríguez Dampierre (1974), *Mística de la Feminidad,* Madrid, Júcar.
FUCHS, Jo-Ann P. (1980), «Female eroticism in *The Second Sex*», *Feminist Studies,* 6, 2, verano, págs. 304-13.
GALLOP, Jane (1982), *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction,* Londres, Macmillan.
— y Burke, Caroly G. (1980), «Psychoanalysis and feminism in France», en

Eisenstein, Hester, y Jardine, Alice (eds.), *The Future of Difference,* Boston, Mass., G. K. Hall, págs. 106-22.
GILBERT, Sandra M., y GUBAR, Susan (1979), *The Madwoman in the Attic: The Worman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination,* New Haven, Yale University Press.
GREER, Germaine (1970), *The Female Eunuch,* Londres, MacGibbon & Kee.
GREIMAS, Algirdas Julien (1966), *Sémantique structurale. Recherche de méthode,* París, Larousse; traducción española de Alfredo de la Fuente (1976), Madrid, Gredos.
HAUKAA, Runa (1982), *Bak Slagordene. Den nye kvinnebevegelsen i Norge,* Oslo, Pax.
HEATH, Stephen (1978), «Difference», *Screen,* 19, 3, otoño, págs. 51-112.
HEILBRUN, Carolyn G. (1973), *Toward Androgyny. Aspects of Male and Female in Literature,* Londres, Victor Gollancz.
HERRMANN, Claudine (1976), *Les Voleuses de langue,* París, des femmes.
HOLLY, Marcia (1975), «Consciousness and authenticity: towards a feminist aesthetic», en Donovan, Josephine (ed.), *Feminist Literary Criticism. Explorations in Theory,* Lexington, The University Press of Kentucky, páginas 38-47.
HOLM, Birgitta (1981), *Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse. Romanens mödrar 1,* Estocolmo, Norstedt.
IRIGARAY, Luce (1973), *Le Langage des déments,* París, Mouton.
— (1974), *Spéculum de l'autre femme,* París, Minuit, traducción española de Baralides Alberdi Alonso (1978), *Speculum. Espéculo la otra mujer,* Madrid, Saltés.
— (1976), «Women's Exile», entrevista en *Ideology and Consciousness,* 1977, 1, mayo, pág. 62-66. Publicado anteriormente como «Kvinner i eksill», en Haugsgjerd, Svein and Engelstad, Fredrik (eds.) (1976), *Seks samtaler om psykiatri,* Oslo, Pax.
— (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un,* París, Minuit. Traducción española de Tubert de Peyron y Silvia Esther (1982), *Ese sexo que no es uno,* Madrid, Saltés, 1982; tres artículos de *Ce sexe* se han traducido al inglés: «Ce sexe qui n'en est pas un», como «This sex which is not one», «Des marchandises entre elles», como «When the goods get together», por traducción de Reeder, Claudia (1980), en Marks, Elaine, y Courtivron, Isabelle de (eds.), *New French Feminisms,* Brighton, Harvester, páginas 99-106, y 107-10 respectivamente; y «Quand nos lèvres se parlent», traducción de Burke, Carolyn (1980), «When our lips speak together», *Signs,* 6, 1, otoño, págs. 69-79.
— (1977), «Misère de la psychanalyse», *Critique,* 30, 365, octubre, páginas 879-903.
— (1979), *Et l'une ne bouge pas sans l'autre,* París, Minuit; traducción inglesa de Wenzel, Hélène Vivienne (1981), «And the one doesn't stir without the other», *Signs,* 7, 1, otoño, págs. 60-7.
— (1980), *Amante marine de Friedrich Nietzsche,* París, Minuit.

— (1981), *Le Corps-à-corps avec la mère,* Montreal, les éditions de la pleine lune.
— (1982), *Passions élémentaires,* París, Minuit.
— (1983), *La Croyance même,* París, Galilée.
— (1983), *L'Oubli de l'air chez Martin Heidegger,* París, Minuit.
JACOBUS, Mary (1979), «The buried letter: feminism and romanticism in *Villete»,* en Jacobus, Mary (ed.), *Women Writing and Writing About Women,* Londres, Croom Helm, págs. 42-60.
— (ed.) (1981), *Women Writing and Writing About Women,* Londres, Croom Helm.
— (1981), «Review of *The Madwoman in the Attic», Signs,* 6, 3, págs. 517-23.
— (1982), «Is there a woman in this text?», *New Literary History,* XIV, 1, págs. 117-41.
JEHLEN, Myra (1981), «Archimedes and the paradox of feminist criticism», *Signs,* 6, 4, págs. 575-601.
JONES, Ann Rosalind (1981), «Writing the body: toward an understanding of l'écriture féminine», *Feminist Studies,* 7, 2, verano, págs. 247-63.
KAPLAN, Cora (1978), «Introduction» a Elizabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh and Other Poems,* Londres, The Women's Press.
— (1979), «Radical feminism and literature: rethinking Millett's *Sexual Politics», Red Letters,* 9, págs. 4-16.
KATZ-STOKER, Fraya (1972), «The other criticism: feminism vs. formalism», en Cornillon, Susan Koppelman (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives,* Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, págs. 315-27.
KEOHANE, Nannerl O., ROSALDO, Michelle Z, y GELPI, Barbara C. (eds.) (1982), *Feminist Theory: A Critique of Ideology,* Chicago, The University of Chicago Press.
KOFMAN, Sarah (1980), *L'Énigme de la femme: la femme dans les textes de Freud,* París, Galilée; traducción española de Estela Ocampo (1982), *El enigma de la mujer,* Barcelona, Gedisa.
KOLODNY, Annette (1975), «Some notes on defining a "feminist literary criticism"», *Critical Inquiry,* 2, 1, págs. 75-92. Reeditado en Browm, Cheryl L., y Olson, Karen (eds.) (1978), *Feminist Criticism: Essay on Theory, Poetry and Prose,* Metuchen, Scarecrow Press, págs. 37-58.
— (1980), «Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism», *Feminist Studies,* 6, 1, págs. 1-25.
— (1981), «Turning the lens on "The Panther Captivity": a feminist exercise in practical criticism», *Critical Inquiry,* 8, 2, págs. 329-45. Cito por la reimpresion en Abel, Elizbeth (ed.) (1982), *Writing and Sexual Difference,* Chicago, The University of Chicago Press, págs. 159-75.
KRAMARAE, Cheris (1981), *Women and Men Speaking. Frameworks for Analysis,* Rowley, Mass., Newbury House.

KRAMER, Cheris, THORNE, Barrie, y HENLEY, Nancy (1978), «Perspectives on language and communication», *Signs*, 3, 3, págs. 638-51.
KRISTEVA, Julia (1969), *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.
— (1974), *Des Chinoises*, París, des femmes, traducción inglesa de Barrows, Anita (1977), *About Chinese Women*, Londres, Boyars.
— (1974), «La feme, ce ne'st jamais ça», *Tel Quel*, 59, otoño, págs. 19-24.
— (1974), *La Révolution du langage poétique*, París, Seuil.
— (1975), «The system and the speaking subject», en Sebeok, Thomas A. (ed.), *The Tell-Tale Sign. A Survey of Smiotics*, Lisse, Netherlands, The Peter de Ridder Press, págs. 45-55.
— (1977), «A partir de *Polylogue»*, entrevista con Françoise van Rossum-Guyon, en *Revue des sciences humaines*, 168, diciembre, págs. 495-501.
— (1977), «Héréthique de l'amour», *Tel Quel*, 74, invierno, págs. 30-49. Reeditado con el título «Stábat mater», en Kristeva, Julia (1983), *Histoires d'amour*, París, Denoël, págs. 225-47.
— (1977), *Polylogue*, París, Seuil.
— (1977), «Pourquoi les Etats-Unis?» (con Marcelin Pleynet, Philippe Sollers), *Tel Quel*, 71/73, otoño, págs. 3-19; (1978), «The U. S. now: a conversation», *October*, 6, otoño, págs. 3-17.
— (1977), «Un nouveau type d'intellectuel: le dissident», *Tel Quel*, 7, 4, invierno, págs. 3-8.
— (1980), *Desire in Language:* A Semiotic Approach to Literature and Art, ed. Roudiez, León S., traducción inglesa de Jardine, Alice, Gora, Thomas, y Roudiez, León, Oxford, Balckwell.
— (1980), «Motherhood according to Giovanni Bellini», en Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature*, Oxford, Blackwell, págs. 237-70. La primera parte de este ensayo también se ha traducido bajo el título de «The maternal body», traducción de Pajaczkowska, Claire (1981), *m/f*, 5 y 6, págs. 158-63.
— (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, París, Seuil; traducción inglesa de León Roudiez, *Powers of Horror*, Nueva York, Columbia University Press.
— (1980), «The ethics of linguistics», en Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature*, Oxford, Blackwell, págs. 23-35.
— (1981), «Women's time», traducción inglesa de Jardine, Alice, y Blake, Harry, *Signs*, 7, 1, págs. 13-35.
— (1983), *Histoires d'amour*, París, Denoël.
— (1984), «Julia Kristeva in Conversation with Rosalind Coward», en Appignanesi, Lisa (ed.), *Desire*, Londres, ICA Documents, págs. 22-7.
KUHN, Annette, y WOLPE, Ann Marie (eds.) (1978), *Feminism and Materialism: Women and Modes of Production*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
LACAN, Jacques (1966), *Ecrits*, París, Seuil, traducción inglesa de Sheridan, Alan (1977), *Ecrits*, Londres, Tavistock.
— (1975), *Encore. Le séminaire livre XX*, París, Seuil.
LAPLANCHE, Jean (1976), *Life and Death in Psychoanalysis*, traducción ingelsa de Mehlman, Jeffrey, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

LECLERC, Annie (1974), *Parole de femme*, París, Grasset.
LE DOEUFF, Michèle (1980), «Simone de Beauvoir and existentialism», *Feminist Studies*, 6, 2, verano, págs. 277-89.
LEMAIRE, Anika (1977), *Jacques Lacan*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie (1975), «Review of *Spéculum*», *Esprit*, 43, 3, págs. 466-9.
— (1976), *Partage des femmes*, París, Seuil.
LEVY, Jette Lundboe (1980), *Dobbeltblikke. Om at beskrive kvinder. Ideologi og aestetik i Victoria Benedictssons forfatterskab*, København, Tiderne Skifter.
LEWIS, Philip E. (1974), «Revolutionary semiotics», *Diacritics*, 4, 3, otoño, págs. 28-32.
LOVELL, Terry (1982), *Pictures of Reality. Aesthetics, Politics and Pleasure*, Londres, British Film Institute.
LUKÁCS, Georg (1972), «Preface», en *Studies in european Realism. A Sociological Survey or the Writings of Balzac, Stendhal, Zola. Tolstoy, Gorki and others*, Londres, Merlin Press, págs. 1-19.
MACHEREY, Pierre (1966), *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspéro; traducción inglesa de Wall, Geoffrey (1978), *A Theory of Literary Production*, Londres, Rutledge & Kegan Paul.
MAKWARD, Christiane (1978), «Structures du silence/du délire: Marguerite Duras, Hélène Cixous», *Poétique*, 35, septiembre, págs. 314-24.
— (1984), «To be or not to be... a feminist speaker», en Eisenstein Hester, y Jardine, Alice (eds.), *The Future of Difference*, Boston, Mass., G. K. Hall, págs. 95-105.
MARCUS, Jane (1981), «Thinking back through our mothers», en Marcus, Jane (ed.), *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Londres, Macmillan, págs. 1-30.
MARCUSE, Herbert (1968), «A critique of Norman O. Brown», en *Negations: Essays in Critical Theory*, 1968. Con traducciones del alemán de Jeremy J. Shapiro, Londres, Allen Lane, págs. 227-47.
MARDER, Herbert (1968), *Feminism and Art. A Study of Virginia Woolf*, Chicago, The University of Chicago Press.
MARINI, Marcelle (1977), *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, París, Minuit.
MARKS, Elaine, y COURTIVRON, Isabelle de (eds.) (1980), *New French Feminisms*, Brigthon, Harvester.
MARTIN, Wendy (1970), «The feminine mystique in American fiction», en Howe, Florence (ed.), *Female Studies II*, Pittsburgh, KNOW.
Marxist-Feminist Literature Collective (1978), «Women's writing: *Jane Eyre, Shirley, Villette, Aurora Leigh*», *Ideology and Consciousness*, 1, 3, primavera, págs. 27-48.
MEISEL, Perry (1980), *The Absent Father. Vriginia Woolf and Walter Pater*, New Haven, Yale University Press.
MILLETT, Kate (1969), *Sexual Politics*, Londres, Virago, 1977.
MITCHELL, Juliet (1971), *Woman's Estate*, Harmondsworth, Penguin.

— (1974), *Psychoanalysis and Feminism,* Harmondsworth Penguin.
— (1984), *Women: The Longest Revolution. Essays in Feminism, Literature and Psychoanalysis,* Londres, Virago.
— y Jacqueline Rose (eds.) (1982), *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the École Freudienne,* Londres, Macmillan.
MOERS, Ellen (1976), *Literary Women: The Great Writers,* Nueva York, Doubleday, reimpresión (1977), Londres, The Women's Press.
MOI, Toril (1981), «Representation of patriarchy: sexuality and epistemology in Freud's "Dora"», *Feminist Review,* 9, otoño, págs. 60-74.
MONTRELAY, Michèle (1977), *L'Ombre et le nom. Sur la féminité,* París, Minuit.
MORGAN, Robin (ed.) (1970), *Sisterhood is Powerful: an anthology of writings from the women's liberation movement,* Nueva York, Cintage Books.
NEUSÜSS, Arnhelm (1968), «Schwierigkeiten einer Sociologie des utopischen Denkens», en Neusüss, Arnhelm (Hrsg), *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen,* Neuwied, Luchterhand, págs. 13-112.
NEWTON, Judith Lowder (1981), *Women, Power, and Subversion. Social Strategies in British Fiction 1778-1860,* Athens, Georgia, University of Georgia Press.
NORRIS, Christopher (1982), *Deconstruction. Theory and Practice,* Londres, Methuen.
OLSEN, Tillie (1980), *Silences,* Londres, Virago.
ORTNER, Sherry B. (1974), «Is female to male as nature is to culture?», en Rosaldo, Michelle Zimbalist, y Lamphere, Louise (eds.), *Woman, Culture and Society,* Stanford, Stanford University Press, págs. 67-87.
PAJACZKOWSKA, Claire (1981), «Introduction to Kristeva», *m/f,* 5 y 6, páginas 149-57.
PLAZA, Monique (1978), «"Phallomorphic power" and the psychology of "woman"», *Ideology and Consciousness,* 4, otoño, págs. 4-36.
PROKOP, Ulrike (1976), *Weiblichen Lebenzusammenhang. Von der Bescränktheit der Strategien und den Unangemessenheit der Wunsche,* Frankfurt, Suhrkamp.
QUESTIONS FÉMINISTES (colectivo) (1980), «Variations on common themes», en Marks, Elaine, y Courtivron, Isabelle de (eds.), *New French Feminisms,* Brighton, Harvester, págs. 212-30.
REGISTER, Cheri (1975), «American feminist literary criticism: a bibliographical introduction», en Donovan, Josephine (ed.), *Feminst Literary Criticism. Explorations in Theory,* Lexington, The University Press of Kentucky, págs. 1-28.
RICH, Adrienne (1979), *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose 1966-1978,* reimpresión, Londres, Virago, 1980.
— (1980), «Compulsory heterosexuality and lesbian existence», *Signs,* 5, 4, reeditado como separata (1981), Londres, Onlywomen Press, 1981.
RIGNEY, Barbara Hill (1978), *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel. Studies in Brontë, Woolf, Lessing and Atwood,* Madison, The University of Wisconsin Press.
ROBINSON, Lillian S. (1978), «Dwelling in decencies», en Brown, Cheryl L.,

y Olson, Karen (eds.), *Feminist Criticism: Essays on Theory, Poetry and Prose,* Metuchen, Scarecrow Press, págs. 21-36, primera edición (1971), en *College English,* 32, mayo, págs. 879-89.
— (1978), *Sex, Class and Culture,* Bloomington, Indiana University Press.
— y Vogel, Lise (1972), «Modernism and history», en Cornillon, Susan Koppelman (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives,* Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, págs. 278-307.
Rochefort, Christiane (1972), *Archaos ou le jardin étincelant,* París, Grasset, 1972.
Rogers, Katharine, M. (1966), *The Troublesome Helpmate. A History of Misogyny in Litrerature,* Seattle, University of Washington Press.
Ruodiez, León S. (1980), «Introduction», en Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art,* Oxford, Blackwell, págs. 1-20.
Rule, Jane (1975), *Lesbian Images,* Garden City, N. Y., Doubleday.
Ruthven, K. K. (1984), *Feminst Literary Studies: An Introduction,* Cambridge, Cambridge University Press.
Said, Edward W. (1975), *Beginnings: Intention and Method,* Nueva York, Basic Books.
Schweickart, Patrocinio (1982), «Comment on Jehlen», *Signs,* 8, 1, páginas 170-6.
Showalter, Elaine (1971), «Women and the literary curriculum», *College English,* 32, mayo.
— (1977), *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing,* Princeton, N. J., Princeton University Press.
— (1979), «Towards a feminist poetics», en Jacobus, Mary (ed.), *Women Writing and Writing About Women,* Londres, Croom Helm, págs. 22-41.
— (1981), «Feminist criticism in the wilderness», *Critical Inquiry,* 8, 1, págs. 179-205, reeditado en Abel, Elizabeth (ed.) (1982), *Writing and Sexual Difference,* Chicago, University of Chicago Press, págs. 9-36.
— (1982), «Comment on Jehlen», *Signs,* 8, 1, págs. 160-4.
Signs (1981), 7, 1, otoño .
Smith, Barbara (1980), *Towards a Black Feminist Criticism,* folleto, 19 págs., Nueva York, Out and Out Books, primera edición (1977) en *Conditions: Two.*
Spacks, Patricia Meyer (1976), *The Female Imagination. A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing,* Londres, Allen & Unwin.
Spender, Dale (1980), *Man Made Language,* Londres, Routledge & Kegan Paul.
— (1982), *Women of Ideas and What Men Have Done to Them,* Londres, Routledge & Kegan Paul.
Spivak, Gayatri Chakravorty (1981), «French feminism in an international frame», *Yale French Studies,* 62, págs. 154-84.
Stanton, Domna C. (1980), «Language and revolution: the Franco-

American dis-connection», en Eisenstein, Hester, y Jardine, Alice (eds.), *The Future of Difference,* Boston, Mass., G. K. Hall, págs. 73-78.

Stone, Jennifer (1983), «The horrors of power: a critique of Kristeva», en Barker, Francis *et al.* (eds.), *The Politics of Theory: Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature, July 1982,* Colchester, University of Essex, págs. 38-48.

Stubbs, Patricia (1979), *Women and Fiction. Feminism and the Novel 1880-1920,* Brighton, Harvester; Londres, Methuen.

Taylor, Barbara (1983), *Eve and the New Jerusalem: Socialism and Feminism in the Nineteenth Century,* Londres, Virago.

Thorne, Barrie, y Henley, Nancy (1975), «Difference and dominance: an overview of language, gender, and society», en Thorne, Barrie, y Henley, Nancy (eds.), *Language and Sex: Difference and Dominance,* Rowley, Mass., Newbury House, págs. 5-42.

Vološinov, V. N. (1929), *Marxism and the Philosophy of Language,* traducción de Matejka, Ladislav, y Titunik, I. R., Nueva York, Seminar Press, 1973.

Wenzel, Hélène Vivienne (1981), «Introduction to Luce Irigaray's "And the one doens't stir without the other"», *Signs,* 7, 1, otoño, págs. 56-9.

White, Allon (1955), *«L'éclatement du sujet»: The Theoretical Work of Julia Kristeva,* Birmingham, University of Birmingham Centre for Contemporary Studies, Stencilled Occasional Paper, núm. 49.

Whitman, Walt (1855), *Leaves of Grass,* en *The Portable Walt Whitman,* Harmondsworth, Penguin, 1977; traducción española de J. L. Borges, *Hojas de hierba,* Barcelona, Lumen, 1972.

Wittgenstein, Ludwig (1963), *Philosophical Investigations,* traducción de Anscombe, G. E. M., Oxford, Blackwell.

Wolff, Janet (1981), *The Social Production of Art,* Londres, Macmillan.

Woolf, Virginia (1925), *Mrs Dalloway,* Harmondsworth, Penguin, 1964; traducción española de Andrés Bosch (1980), *La señora Dalloway,* Barcelona, Lumen.

— (1927), *To the Lighthouse,* Londres, Dent, 1977; traducción española de Antonio Marichalar (1982), *Al faro,* Barcelona, Edhasa.

— (1929), *A Room of One's Owm,* Londres, Granada, 1977.

— (1938), *Three Guineas,* Harmondsworth, Penguin, 1977; traducción española de Andrés Bosch (1972), *Tres guineas,* Barcelona, Lumen.

Wright, Elizabeth (1984), *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice,* Londres, Methuen.

Yale French Studies (1981), pág. 62.

Zimmerman, Bonnie (1981), «What has never been: an overview of lesbian feminist literary criticism», *Feminist Studies,* 7, 3, págs. 451-76.



CÁTEDRA